مركز دراسات الوحدة العربية

مارلين يونس

فلاديمير جانكلفيتش
محاكمة أخلاقية في هَدْيٍ جمالي



فلاديمير جانكلفيتش

محاكمة أخلاقية في هَذْي جمالي

مارلين يونس

فلاديمير جانكلفيتش

محاكمة أخلاقية في هَدْي جمالي



الفهرسة أثناء النشر - إعداد مركز دراسات الوحدة العربية

يونس، مارلين

فلاديمير جانكلفيتش: محاكمة أخلاقية في هديٍ جمالي/مارلين يونس

207 ص.

بليوغرافية: 185 ـ 199

يشتمل على فهرس.

ISBN 978-9953-82-905-0

1. جانكلفيتش، فلاديمير (1903 ـ 1965). 2. الفلسفة. 3. الأخلاق. 4. الوجود.

5. المعرفة. 6. الجمال. أ. العنوان.

194

العنوان بالإنكليزية

Vladimir Jankélévitch: Ethical Hearing
through an Aesthetic Counseling

Marlène Younes

مركز دراسات الوحدة العربية

Email: info@caus.org.lb

http://www.caus.org.lb

الطبعة الأولى

بيروت، أيار/مايو 2020

المحتويات

القسم الثاني
الرؤية الفلسفيّة والتأصيل الجماليّ للأخلاق

القسم الثالث

التأويل الإستطيقيّ للأخلاق من خلال جماليّة الموسيقى


MOHAMED KHATAB

المقدّمة

قد نملك قبل التفكير فكرة غامضة عمّا يعنيه فعل التفكير، أو ما يمكن أن يحمله من قيم وأهداف. وقد يمثّل مفهوم الدهشة والتساؤل من طريق التأمّل الفلسفيّ ما يمثّل الصوت بالنسبة إلى الموسيقى، وما يمثّل الخير أو الحبّ بالنسبة إلى الأخلاق. فبين الفيلسوف الذي يفكّر، والموسيقى التي تخلق التصوّرات تمتزج الأحاسيس بالرغبة. وهذه الرغبة هي رغبة مستدامة، وهي باب الدخول إلى عالم الجمال والأخلاق. وهذا الدخول يتطلّب منّا السؤال المسؤول، أي السؤال الذي يسأل عن موضوعه بقدر ما يسأل عن وضعه. وهكذا فبين المانح عيناً ووعياً للسؤال الفلسفيّ، والمانح سحراً وفرحاً لفلسفة السؤال تظهر الرغبة راغبة في حمل المسؤوليّة لإدراك المقصد في موضوع الجمال وعي الأخلاق، غير أنّ أداء الاحتمالات العويص والمتباين يُبقيه مشرّعاً ومفتوحاً، نظراً إلى تعدّد الإشكاليّات وتنوّع المنهجيّات حول هذا الموضوع.

إنّ اعتلان الماهيّة في هذا الموضوع والإقرار بأولويّة هويّة على أخرى ربما لا يتحدّد على أساس قاعدة ثابتة أو تأويل نهائيّ. فثمّة حقل من الدلالات يتوزّع على عدّة جوانب تجتمع وتتفرّق لدى إصدار الحكم عليه[1]. المطلوب هو تعيين موضوع

(1) «Modeler une pensée capable de saisir la réalité dans son déploiement fugace en une multiplicité d'événements singuliers, en évitant les paradigmes universalistes traditionnels: Telle est la question qui traverse de part en part notre temps. Jankélévitch a su être à la hauteur d'un tel enjeu. Tout son travail - situé au croisement de divers langages, de la philosophie à la musique, de l'anthropologie à l'éthique - vise à saisir le caractère inaccessible et paradoxal des choses. Sans jamais donner à un minimalisme facile, mais en restant au contraire fidèle à l'exigence d'une plus grande vigilance de la pensée, et ce jusqu'à l'intransigeance, précisément à raison de la complexité difficile du réel.» =

الأخلاق جماليّاً عند جانكلفيتش، وتعيينه يتمّ على مستوى الفنّ، وبالتحديد على مستوى الموسيقى. فما من موضوعٍ أكثر ثراءً وإثراءً منها، وهي التي رأى فيها جانكلفيتش تجسيداً لمختلف أنماط الحياة الإنسانيّة، وذلك بإضفائها جَوَّ الاحتفاليّة والبركة والحبّ في الكون. ويزاحم السماع الموسيقي لفتة الانتباه الفلسفيّ نظراً إلى علاقته المتأصّلة بالوجود. لكن، هل الفلسفة هي الحاضن الرئيسيّ للموسيقى بدليل أنّ الكثير من الفلاسفة اهتمّوا بها؟ وكيف نستطيع أن نتخيّل الحياة البشريّة من دون موسيقى مستحضرين ما قاله نيتشه إنّ «الحياة من دون موسيقى هي غلطة»، أو ما قاله جانكلفيتش «إنّنا نستطيع أن نعيش من دون موسيقى، ومن دون فلسفة، ومن دون حبّ ولكن ليس بصورة جيّدة»؟ وهل في داخل الإنسان سويّة تتولّى إحقاق الحقّ من خلال صور الموسيقى التعبيريّة؟

آثرت أن أكتب هذا الكتاب تحت هذْي إقرارٍ جماليّ وأخلاقيّ، بالرغم من أنّ مقاربة الجمال والأخلاق تتضمّن إرباكاً للعقل. ويبدو لي أنّ هذه المقاربة تحمل بعضاً من عناصر الحلّ لمعضلات الفكر الفلسفي الأخلاقي المعاصر الذي يبحث عن أصول لإقناع الناس بمسلكية ترتقي بإنسانيّتهم إلى مرتبة الاكتمال. وهذا ما يستثير الرغبة في البحث. وتمتيناً لهذه المقاربة يعتبر جانكلفيتش أنّ الأعمال الجماليّة تترك أثراً في النفس كأثر الخير والشرّ. وقد تتوازى التجربة الجماليّة الموسيقيّة مع التجربة الأخلاقيّة عند جانكلفيتش من خلال يونيفرساليّتها المطلقة. فجانكلفيتش هو فيلسوف فنّان يتمتّع بنمطٍ إشراقيٍّ جميل. وهذا ما يذكّرنا بقول سوريو «علينا أن نتذكّر أنّ كلّ فلسفة عظيمة تملك سمة الإشراق الجماليّة حتّى ولو لم تتناول بطريقة مباشرة فكرة الفنّ والجمال، وحتّى لو لم تضع منهجاً للبحث عن الجمال»[2].

تنتمي فلسفة جانكلفيتش إلى التيولوجيا السلبيّة، وهذا الفيلوكاليّ المحبّ للجمال، والهاسيديّ الأمين على الوديعة التراثيّة، قد دمج المقدّس بالثقافة التي تتمثل بالأخلاق. وقد استمدّ مبحثه في الجماليّات والأخلاق من خلال نظرته الميتافيزيقيّة إلى العالم. كما أراد أن يبلغ الأصل المتسامي لها في «مثال الجمال بالذات» الذي يتشارك فيه الجمال المحسوس مع قيم الحقّ والخير. ذلك بأنّ الفلسفة في وظيفتها التنقيبيّة هي تأمّل يرقى

= انظر: Enrica Lisciani Petrini, *En dialogue avec Jankélévitch* (Paris: Mimésis, 2010), pp. 2-3.

(2) Étienne Souriau, *Clefs pour l'esthétique* (Paris: Seghers, 1970), p. 11.

إلى المبادئ الأولى. وبما أنّ الفلسفة هي وعي العلوم، والأخلاق هي وعي الوعي، فالإنسان لا يكون واعياً إلّا بالأخلاق، والأخلاق لا تكون واعية إلّا بالجمال، أي بالموسيقى.

نردّد في هذا الكتاب صدى آراء الكثير من الفلاسفة الذين استلهمهم جانكلفيتش كأرسطو وأفلوطين ويوحنّا الصليبيّ وشيستوف وكومياكوف وبرديف ونوفاليس وكونفوشيوس وكريشنامورتي وسيمّل ولفيناس وشوبنهاور وبرغسون وغيرهم، وسأستند إلى صيرورة برغسون التي تتغنّى بهديّة الخلق وهبته الاستثنائيّة، والحبّ الذي يدخل في كلّ التآلفات الوجوديّة التي تصوّر بذار الحياة الأصيلة المقيمة أبعد من المزاعم الميتافيزيقيّة.

من بين الأسباب التي دفعتني إلى اختيار الموضوع ارتباط رمزية القيم الجماليّة بالأحكام المتعلّقة بالقيم الأخلاقيّة والاجتماعيّة. والهدف المرجو من هذا الكتاب هو تصالح الجوانب الحسيّة والأخلاقيّة للطبيعة البشريّة، وما أحوجنا إلى توطيد أواصر الجمال مع الأخلاق في وطننا العربي؛ ذلك بأنّ العمل الفنيّ هو محرّض لإثراء المشترك الحسّي[3]. وما يمكن أن يُضاف إلى مبرّرات هذا الكتاب أنّها المرّة الأولى التي يُعالَج فيها فكر جانكلفيتش باللغة العربيّة. لكن هل يمكن أن نبني أخلاقيّة فلسفيّة على تصوّر جانكلفيتش الجماليّ؟ وكيف تستطيع الفلسفة أن تضحّي بمعطيات الحقيقة على حساب الرؤية الجماليّة للقيم، مع أنّ قاعدة الحقيقة الجماليّة لا ترتكز على العلم؟ وكيف يمكننا أن نميّز بين المعايير الخاصّة للذوق الفنيّ والمعايير العالميّة للأخلاق؟

سأرصد في أمداء هذا الكتاب الخصائص الجامعة للجمال والأخلاق وسأذكر الأسس الجماليّة الداعمة للأخلاق من خلال مقاربته الفعليّة مع الواقع، ومن خلال احتفاليّة أعراس المفارقات (Noces Paradoxales). فالفنّ ينبع من الذات ويتواصل مع الذوات البشريّة الأخرى متجاوزاً مساق الزمان والمكان، والأخلاق تتجسّد في أعمال فنيّة، والموسيقى تلامس بعضاً من صفات الألوهيّة الثبوتيّة[4] والسلبيّة[5] المتجسّدة في الحبّ.

---

(3) «La condition de l'homme dans sa modernité, c'est la dissonance, on ne peut réunir tout ce qu'on aime et tout ce qu'on respecte sur une même tête, dans un seul camp et sous un même drapeau {…}. Le ciel des valeurs est un ciel déchiré et notre vie écartelée est à l'image de ce ciel déchiré».

انظر: Vladimir Jankélévitch, *Quelque part dans l'inachevé* (Paris: Gallimard, 1990), p. 119.

(4) الصفات الثبوتيّة هي كلّ صفة مثبتة لجمال وكمال في الموصوف.

(5) الصفات السلبيّة هي كلّ صفة تنفي عن الموصوف كلّ نقص.

وإنسان الجمال هو الصديق الوفيّ الحامل لعبقريّة الصداقة. وقد رأى جانكلفيتش أنّ الإنسان هو مسؤول بصفة أخلاقيّة عن جمال العالم، كما هو مسؤول أيضاً بصورة فنيّة عن أخلاقيّة هذا العالم. كما رأى أنّ الموسيقى تستطيع أن تُجلس الحبّ والفضائل إلى وليمتها المجانيّة، وهذا دليل على رحابة يستقيم فيها تحقّق القيم وإعلان هبة الجود الإلهيّ، حيث تنهل الإدراكات من منهل ضيافة المقدّس.

وعلى غرار الأخلاق تترك الأعمال الفنيّة أثراً في النفس كأثر الخير، فهي تجربة خفيّة توفّق بين ما هو إلهيّ وما هو إنسانيّ. وإذا كان البطل يمارس الفعل الأخلاقيّ على غفلة من وعيه، فهكذا هي مقاومة الموسيقى القائمة على التحرّك المسالم بغية الخلق عند المتلقّي لمراتب الرفعة والعلائيّة. والإبداع في الموسيقى كالتواضع لا يكون حقيقيّاً إلّا إذا تجاهل ذاته[6]. لكن كيف يمكن الإدراكات الداخليّة المجرّدة كالإرادة والفضيلة والتواضع أن تتعيّن بالجمال؟ وهذا ما نراه مبثوثاً في أمداء الكتاب. فالموسيقى في ماهيّتها مثال، وعلى إنسان الأخلاق أن يقترب منها بقلبٍ يستقرئ الموجودات النابضة بالاختبارات بقدر ما يستذكر ماهيّة المثل. وبما أنّ الموسيقى كالحياة، أي هي دائماً في صيرورة، فهذا يعني انتفاءً للثبات، لكن كيف يكون العمل الفنيّ والحال هذه مقاماً لانبثاق الحقيقة وحدوثها؟

أمام التقابل البنائيّ بين الأخلاق والموسيقى تنهض أسئلة مثقلة بسحر الموسيقى. فجانكلفيتش يؤسّس لميتافيزيقا الأخلاق على قاعدة جمال الحنين والنوستالجيا والرابسوديا، وذلك من خلال رمزيّة الانفعالات التي تحاول تأويل العالم وتقييمه. هنا تتضاعف التباينات من أجل تحديد قيمتنا الأخلاقيّة من جهة ارتباطنا الوجديّ. ومن مفارقات هذا الكتاب أنّ قطبيّة الجمال تفتح المجال أمام كلّ التناقضات، من هنا نلاحظ صعوبة القبض على إشكاليّة واحدة. وإذا كان جانكلفيتش قد توطّن الموسيقى مقاماً للارتقاء بمضامين الوجود أفلا يشوّش هذا التوطين الذي يمنحنا نصف حكمة؟ فكيف إذا أردناه متّكأً وقاعدة للميتافيزيقا المطابقة للإطيقا؟ وكيف تتحصّن فلسفة جانكلفيتش بقواعد بنيويّة ومنهجيّة تأسيسيّة وهي مطروقة بأزاميل التناقض؟ وهل لجوء جانكلفيتش إلى الفلسفة السلبيّة باستعادة وحدة الأضداد يساعده على حلّ المشكلة؟ أوَلا يوقعنا

---

(6) «La musique est comme la morale se révèle au sens négatif car jamais je n'ai pas conscience de faire le bien et si je le suis, c'est par le bien, mais je suis sûre d'avoir fait le mal.»

انظر: Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'ineffable* (Paris: Seuil, 1983), p. 15.

ذلك في عمليّة التخفّي من خلال اللعب مع التورية التي تدع محبّ اللذّة يستسلم للمظاهر التوتيغوريّة فتبقى الفضيلة متأرجحة بين فضيلة بارعة محبّة للمجد وفضيلة إطيقيّة غائرة ومغيّبة؟

أحاول الإحاطة بالمقولات الأساسيّة التي يستند إليها موضوع البحث عند جانكلفيتش وهي الميتافيزيقا والحدس والصير واللحظة والمفارقة والسلب والجدليّة والجهاز العائق والوعي والزمن والواجب والحق... وتأسيساً على هذه المفاهيم الخادمة للموضوع اقتضت الدراسة مساراً يتألّف من ثلاثة أقسام يندرج تحت كلّ قسم منها فصلان.

في الفصل **الأوّل** الذي ينفتح فيه السؤال سؤالاً عن ماهيّته تبقى الماهيّات متخفّية في مسارٍ سلبيّ مكتنف بالغموض، ويبقى التفكير في لغة الجمال والأخلاق إمكاناً ميتافيزيقيّاً. وذلك من خلال التنافرات التي نولم بها آذاننا، ففي لغة الجمال تلقٍّ من خلال لغة سلبيّة راطنة ومضطربة، وفي الأخلاق اقتحام إيجابيّ. ويدور صراع ألعاب القوى ومبارزتها (Joute Athlétique) في ساحات المسار السلبيّ، والجدليّة، حيث تتخصّب الأضداد التائقة إلى توجيه السهام الترانسندالية لكي تقوّض سقف الميتافيزيقا الذي تتغنّى به الحقيقة، ثمّ يحمل الساخر هذه الحقيقة إلى فلسفته المتخفّية (Philosophie Arcane) ليتلاعب بصورها.

أمّا في الفصل **الثاني** فيحاول جانكلفيتش الكشف عن الحقيقة الأنطولوجيّة الكامنة في الأخلاق والجمال. لكن الجواب لا يتكوّن إلّا من خلال آراء في إطار التكوّن. والمتأمّل في هذا الوجود يرى أنّ كلّ شيء يعمل لغيره. والدخول إلى هذا العالم يتمّ من خلال الفروض الميتافيزيقيّة، والحقيقة الأنطولوجيّة ومجّانيّة الوجود.

أمّا القسم الثاني فقد خُصّص الحديث فيه عن الرؤية الفلسفيّة والتأصيل الجمالي للأخلاق. وقد حمل الفصل **الثالث** عنوان: الإنسان في سؤال الفلسفة. وقد طرحتُ فيه مسألة وضع الإنسان وقلقه من الفلسفة. فالسؤال الحقيقيّ للأنطولوجيا هو أنَسيّة الإنسان الآخر. أمّا الفصل **الرابع** فقد حمل عنوان: حاكميّة الوعي الأخلاقيّ وصفائية الوعي الجماليّ، وقد تمّ الوقوف فيه على ترانسندالية المحايثة (Transcendance de L'immanence)، كما تمّ الوقوف على مسألة الوعي الذي يبكي ذاتيّة التمثّل. وهذا الوعي للذات يحمل معه تداعيات متنوّعة تحرّر الإنسان من وعيه ليعي برغبته، وتحرّر الوعي من الألم الميتافيزيقيّ للفكر لكي يكون موضع امتثال للأخلاق. فكان التحرير والتطهير للوعي بمثابة التهيئة الأرضيّة لكي تبقى عناصر الخيال متيقّظة.

أمّا القسم الثالث فيتمُّ فيه التأويل الإستطيقيّ للأخلاق. وقد تطلّب الفصل **الخامس** افتراش أرضيّة العالم بالموسيقى لإظهار دورها في تسامي الوجود، وذلك من خلال المحاكاة القائمة بين الكينونة الموسيقيّة والكينونة الأخلاقيّة. ومن خلال ميتافيزيقا الموسيقى، تمّ تسكين القيم المشلّعة لكي تدخل في عمليّة الألفة القائمة على انصهار الحقائق العرضيّة مع الحقائق الجوهريّة. أمّا الفصل **السادس** فيتضمّن مراجعة نقديّة لهذا الموضوع لإظهار نقاط الإخفاق التي وقع جانكلفيتش في قبضتها، كما يشير إلى مخاطر انزلاق الفنّ في الثقافة الاستهلاكيّة.

القسم الأوّل

توليف المبرّرات:
بنية المسارات الأساسيّة
عند فلاديمير جانكلفيتش

إنّ التقابل بين دقائق اللغة من جهة، ولطائفها من جهة أخرى، يضمّ مخزوناً من المفاهيم. وأهمّ مفهوم في فلسفة اللغة هو مفهوم المعنى. وهذا المفهوم يرتكز على دراسة التفكير البشريّ بناء على الرموز التي يمثّلها العقل. وحلّ المشاكل في منهجيّة التفكير الفلسفيّ يتمّ عبر امتحانٍ للّغة وللصّيغة التي أُثيرت بها هذه المشاكل. من المعروف أنّ تعريف اللغة بوظيفتها يختلف عن تعريفها بحقيقتها. وبما أنّها أداة للتعبير، فهذا التعبير يمكن أن يكون مباشراً ويمكن أن يكون غير مباشر. والتعبير غير المباشِر هو ما يرتكز عليه موضوعنا. سأبيّن كيف استخدم جانكلفيتش في الفصل الأوّل الأدوات الملائمة للتعبير غير المُباشِر، وكيف طرح أيضاً إشكاليّة السلب والإيجاب المُتعيّنة في الخَلق والخليقة، وفي الموسيقى والأخلاق، والسؤال الذي سأطرحه كيف يتمّ التقابل بين النقائض، وكيف تُفضي الصراعات إلى التطوّر؟

أما في الفصل الثاني فسأظهر المفاهيم الأساسيّة المُقتصرة على الوجود، والمعرفة، والأخلاق، والجمال الموسيقيّ. كما سأشرح سرّ توقّف جانكلفيتش عند رغبة الإنسان لمقابلة الوجود، وكيف ينكشف سرّ الخلق وعظمته أمام الجمال الموسيقيّ، وكيف يمكن الاطمئنان إلى صحّة أحكام الأعمال الأخلاقيّة، وما هي شروط حمولة الفضائل التي تكوّن مركز الثقل في فلسفته الأخلاقيّة؟ ولماذا تشغل الموسيقى مكاناً في مسألة الجهل الحكيم، وكيف يوحي وهم الرنين الموسيقيّ بالمدّ المعرفيّ، وكيف تكون الحرّيّة والإرادة مدخلاً إلى جماليّة السماع؟

إنّ هذه التساؤلات قد تُولّد المُغالطات التي تقع فيها الدلالة اللغويّة. وهذا يؤدي إلى الانتقال إلى دلالة إبداعيّة للّغة. والإبداعيّة اللغويّة قد تتّهم اللغة بالتقصير عن مسايرة لغة الإبداع، وكأنّ هذا التقابل بين لغة الجمال غير المُعبَّر عنها، واللغة المكتوبة المُعبِّرة هو تحقيقٌ للّغة. وما نقصده بهذا التحقيق هو التأكّد من هوّية اللغة وسلامتها، وذلك يتمّ من خلال جمع الدلالات للوقوف على حقيقتها. لكنّ إجراءات التحقيق يجب أن تكون ثابتة باللغة للرجوع إليها. فما هي ضمانات هذه اللغة المتّهمة وحقوقها؟

وما لا يختلف فيه القول أنّ العاطفة قد تحتاج إلى علم لكي تتعقّل. والعلم أيضاً قد يحتاج إلى أخلاقٍ. وإذا كان الجمال هو التناغم، فهذا الأمرً قد يشترط وجود علمٍ يلطّف الانفعالات. فكيف تتحرّر الوسائل المعرفيّة من حمولاتها الذاتيّة لكي نسكبها فيٍ وصف يجمّل الموصوف ويُهذّب المخلوق؟

الفصل الأوّل

براديغم المفاهيم الأساسيّة

تتعيّن المُشكلة في نظريّة الرموز المُطبّقة على الجمال في أنّها تقبل لفظ جماليّة وفق معنى خاص بها. وهذا المعنى يتحرّك في ميدانٍ حرٍّ يسوده نزاعٌ قاهرٌ بين الرموز ونسق تنفيذها. وقد يتغذّى هذا النسق من تعدّد الأحكام المتناقضة أحياناً والمتغيّرة دائماً، التي يستثيرها المسعى الترميزيّ. أمّا كيفيّة اعتلاء الجمال عرش الأخلاق فيتطلّب اشتقاق مفاهيم تستكشف ميدان المحسوس، أي أنّها تسمح لطبيعة الإنسان المزدوجة من حيث إنّها عقلٌ وحساسية، ومفارقةٌ وغموض، وحقيقةٌ وسخرية، وسلبٌ وإيجاب، أن تولّد انسجاماً بين هذه المفاهيم. فلنحاول إذاً توليف المُبرّرات التي تسمح لنا بتأويل مرامي المسار السارّ للسرّ عند جانكلفيتش، ورسم المهمّات الجوهريّة المُنهمِكة في المُسارّة الجميلة التي تربُط بين الأنشطة السلبيّة، والتي تعمل على تجهيز الجهاز العائق لتذليل الغموض، وذلك من أجل السير في الطريق الجدليّ، وحمل الأقوال والأفعال إلى السخرية اللعبيّة.

أولاً: المسار السلبيّ

إذا كانت الفلسفة لا تُقدَّم ولا تُفسَّر إلّا بالفلسفة على حدّ قول هيغل في مقدّمته **فينومينولوجيا الروح**، وإذا كانت «الميتافيزيقا تبدأ بالميتافيزيقا» على حدّ قول جانكلفيتش[1]، فهذا التشخيص ينطبق على المسار السلبيّ. فإمّا أن نكون خارج هذا

(1) Vladimir Jankélévitch, *La Philosophie première* (Paris: PUF, 1986), p. 12.

المسار وإمّا أن نكون داخله. بيدَ أنّ جانكلفيتش حاول أن يقطعَ المُعضلة التي عقدها هيغل، إذ رأى أنّه حيثما يخفق الفهم تبدأ الفلسفة. وهذا هديٌ وتكييفٌ يتماهى مع أثر بيانيّةِ الجمال في مسلكيّةِ فعل الأخلاق.

وبما «أنّ معرفتنا، كما يصوّرها كانط، استدلاليّة إخباريّة، وتغرق في التّناقض عندما تهمّ بإيصالِ المعنى المتجاوز للحقيقة»[2]. فإنّ ما يُنتظَر تسويغُه يَسهل من جانبٍ ويستحيلُ من جانبٍ آخر. هذا لأنّ «السّهولة خاضعة لنواميس التّجربة، في حين عجزت هذه النواميس عن تحقيق المُستحيلات كونها خلافَ الخليقة والوجود»[3]. من هنا تنازعُ حدَّي الإيجابيّة ولجوء جانكلفيتش إلى استمناح المسار السلبيّ، وذلك بتأهيل فضاء الميتافيزيقا، وخطّ ديناميّة الصيرورة بما يستدعي من خاصيّات نوعيّة تقوم على الحدس والسرّ والحبّ واللحظة والبعد والإرادة والنّعمة والحريّة والمطلق والعجب[4]. بهذه الآفاق التي أحبّ جانكلفيتش أن يشرّع نافذتها لتنعتق النّفس من محدوديّتها وتحطّ في رحاب المسار السلبيّ، يمكن المرء أن يتمتّع بمقدرةٍ على السّيرِ والمسايرة. وإذا ما استطاع أن يسيرَ هذا المسار، فستصحبُه مواهبُ أخرى. وعندها سيستسلم إلى «المالستُ أدري»[5] كما هي الحالُ في سرّ الموسيقى، وسيحتمي بالاستفهام المزوّد باللّغة لرفع اللاتعيّن، أو يحطُّ في رحاب المعرفة المستعيرة من التّجربة. ولكي يتّقي شرّ السقوط في مسالكِ المعرفة سيتّكئ على محطّات المسار: «الماليس هو»، و«الما لم يكن»، و«الما هو أبَعدُ» و«الماليس هو أبعد»[6]. وذلك لعدم كفاية المفهوم لأنّه يُعَد من أفقرِ المحمولات وأضعفها. إذاً في هذه اللاكفاية التي هي دائماً أقرب، ودائماً أكثر، شرَّع جانكلفيتش باب الدخول إلى المسار السلبيّ الذي لا يتوطّن أرضاً لأنّه يستريح في ديمومة الزمان، حيث

---

(2) Alexis Philonenko, *Jankélévitch: Un système de l'éthique concrète* (Paris: Sandre, 2011), p. 405.

(3) Jankélévitch, *La Philosophie première*, p. 99.

(4) العجب أو المالايمكن تعريفه (Le je ne sais quoi) يحاول جانكلفيتش أن يُعطي تفسيراً لهذا المصطلح من خلال المقابلة التي أجراها معه جاك بوغام (Jacques Paugham) فيقول: «إنّ من مهمّة الفلاسفة والفلسفة أن تمنح تعريفاً محدّداً لهذا المصطلح العقلانيّ الذي شاع في فرنسا وإسبانيا مع شعراء القرن التاسع عشر والقرن العشرين. وقد أكثر من التداول به بالتاسار غراثيان (Baltasar Gracián) والقدّيس يوحنّا الصليبيّ. وهذا المصطلح يعني المَرَح والنعمة والعفويّة. والمقصود بالمرِح هو خيّال على حصانه، وبطل في الحرب. وهذه كانت سمة يتمتّع بها لويس الرابع عشر الذي كان يحلّق من نصرٍ إلى نصر». وفي النهاية يدعو جانكلفيتش الذي يحاوره إلى اللجوء إلى طبيبٍ نفسيّ لكي يجد تفسيراً أوضح لهذا المصطلح.

(5) «Nous disons ce qui n'est pas, mais ce qui est, nous ne le disons pas», et comme Angelus Silesius dira: «je ne suis pas ce que je sais et je ne sais pas ce que je suis.» (Ibid., p. 107).

(6) Michel Blanchot, *Le Pas au-delà* (Paris: Gallimard, 1973), pp. 102 et 104.

تشغله حركةٌ وتغيّرٌ ينقلان ما فيه من طاقاتٍ تستدعيها وتستنهضها قوّة الغاية! فما غايتُه وما مدارات تحرُّكِهِ؟

يعتقد جانكلفيتش أنّ ثمّةَ جدليّة تحكم حركةَ تفاعل الإنسان، وهي الجدليّة القائمة بين تصوّرات الإنسان الترانسندنتاليّة المتمثّلة بالتموقع الذهنيّ الحرّ، وتصوّرات الإنسان المندرجة في مواقف التسليم لحكم **الشيء المقرّر في وقتٍ قصير** (Jam Decretum)[7] والمتمثّلة بالتموقع الكيانيّ المسلوب. «من خلال مواقف الإنسان المُستلَبة، تتكسّر الطاقات وتتكاثر السقطات منها سقطة الآخر خارج ذاته، وسقطة كلّ إنسان خارج الكلّ وفي الكلّ المتمثّلة بفدية الخِيار بين حدّين (Rançon de L'alternative)، وسقطة التّسليم للقدر»[8].

هذه السقطات قد تدفع الإنسان إلى الاعتقاد بشيء تكون له صفة الإطلاق، وسائر الصّفات المخالفة لما هي عليه من الكيان المتناهي. كما قد تدفعه إلى التسليم للإله أو إلى التأمّل في قيمٍ أخلاقيّةٍ وجماليّةٍ تواكب وجوده مواكبة الحاجة المطلقة. وهذا ما ذهب إليه جانكلفيتش حين رأى أنّ جلالَ الوجود يكمن في وعي الوجود الجماليّ، وأنّ الشروعَ في استجلاء معالم هذا الوعي الجماليّ يتطلّب الانعتاق من وصاية العلوم الوضعيّة. وبما أنّ في مقامات الموسيقى والأخلاق تتعيّن المقوّمات في تطلّب التّسامي المطلق، كان لا بدّ من أن تعتلي هذه المقامات استراتيجية التّموقع الحرّ لتكشف عن سرّ قوّة اللحظة الراهنة، على حدّ قول إيكهارت تول، أو عن سرّ الطاقة الخلّاقة، التي يتمّ فيها التحرّر من السقطات. هذا السرُّ الخلاصيّ هو سرٌّ متغيّبٌ، وغيابه يُجسّد حضوره المُثقل بصمت الفهم الذي يعلو قواعدَ التّفسير، لأنّ أقيسةَ العقلِ غير قادرةٍ على تفسيرِ ماهيّته، ولأنّ القول فيه هو القول عن شيءٍ آخر على حدّ قول أفلوطين، أو هو نهاية القول. «وهذا السرّ «الفائق الوصف» هو حاوٍ لتصوّرات تُحاكي تطلّعات جانكلفيتش. هذا ما يؤهّله للاقتراع في جمهوريّة جانكلفيتش»[9] التي تشرّع للإنسان قانون تجاوز الحدّ المقرَّر، للعبور إلى المُطلَق، وهو المُطلَق من كلّ قولٍ، ومن كلّ **علم القول**[10]. وهذا العبور يتمّ باستنهاض

---

(7) Jam decretum تشتقّ هذه اللفظة من اللغة اللاتينيّة، وتعني في وقت قصير بمقدار لحظ العين.

(8) Jankélévitch, *La Philosophie première*, p. 104.

(9) «Avec la philosophie apophatique, l'ineffable acquiert le droit de voter dans la république Jankélévitchienne».

انظر: Philonenko, *Jankélévitch: Un système de l'éthique concrète*, p. 414.

(10) تعني لفظة Logologie علم القول وتعود إلى مخطوطات نوفاليس التي كتبها سنة 1798.

القوى الرّافعة، للارتقاء صُعُداً بمختلف أنواع السجايا، التي تُحمَل على إرادة الإرادة (Voluntas Volendi) على حدّ قول لايبنيز، وعلى رغبة خلقٍ مبثوثةٍ في اكتشافٍ (Heureka)[11] هو الخَلقُ عينُه (Ars Inveniendi)[12]؛ وهذا الخلق تنهضُ به حرّية الاختيار، للتفلّت من الزمكانيّة. ويتبارى في لعبة المُطلق هذه الجمال الذي يعكس حركة الصوت، والأخلاق التي تعكس حركة السلوك. فالجمال في قاموس الإحساس ابتهاجات متناغمة، والأخلاق في قاموس الفعل رماية محترفة. وفي هذه المباراة، سنُعوّل على المسار السلبيّ في حمل دهشة المعرفة الحسيّة إلى أحضان الأخلاق لتفوز بشراكتها، كما سنُعوّلُ عليه في مساعدة الأخلاق لكي تختار بين النّمط الموسيقيّ الذي يسكّن عذاب الإنسان ويرفعه إلى تصوّراتٍ تتخطّى الإدراك، و«النّمط الموسيقيّ الذي يُضلّل ويُخرج عن السّراطِ المستقيم الحوار الذي يعيد العقل إلى الحقيقة. ولكن كيف يستطيع هذا المسار أن يؤسّسَ موقفاً أخلاقيّاً مبنيّاً على قاعدة الارتقاء الإبداعيّ، وهل يستطيع أن ينهض بقوى الموسيقى لتنهض هي بدورها بأفعال الأخلاق؟

إنّ كلمة أبوفاتيك (Apophatique) تأتي من أبوفاز (Apophase)، وهي تعني الارتقاء نحو السرّ، ولكي نَلِجَ إلى لُطفِ فضائه، «علينا أن نُبطلَ مفاعيل المكِيدة الأونطيقيّة (Conspiration Ontique)»[13]. «وهذا اللاشيء الذي يسري فيها هو غنيٌّ إلى حدّ أنّه يُقال فيه الكثير. نكتشفه كحال النّعمة والحدس لأنّه يختفي ما إن نهمّ بتمثّله كشيءٍ حاضرٍ وملموسٍ. وهو لا يرومُ الشّرح العلميّ، بل الفهم الهامس إلى غنى السرّ» على حدّ قول يوحنّا الصليبي. والرغبة في التعبير عن هذا السرّ هي «الغربة في التفسير الذي لا يسترشد إلّا بهدي سحره»[14]. وتوافقه الموسيقى وترافقه لأنّ عالمها نقيض كلّ نمط متّسق. وهذا الارتقاء هو كالحبّ الذي تكوّنه الرغبة للتعبير عن صدق الإشارات الآتية من الداخل،

---

(11) تعني هذه اللفظة المشتقّة من اليونانيّة «وجد الحلّ»، وتعود إلى أرخميدس لاكتشافه «Poussée d'Archimède».

(12) تعني هذه العبارة المشتقّة من اللغة اللاتنيّة فنّ تثقيف الروح الشاعريّة أو فنّ الابتكار. وقد اعتبرها فلاسفة الجمال ماهيّة الإستطيقا. وقد ساوى جانكلفيتش بين لفظتي الاكتشاف والابتكار، فأضحى الاكتشاف عنده ابتكاراً، متبايناً بذلك عن أرسطو وكانط وباومغارتن.

(13) Jankélévitch, *La Philosophie première*, pp. 36 et 218.

(14) «Il est l'inassignable au delà de toute recurrence et l'au-delà toujours par delà; et pour oser nommer le nom de cet innomable qui est comme dit Saint Paul «au dessus de tout nom nommé» (Ibid., p. 124).

للاطّلاع على هذا المثل، انظر: **الكتاب المقدس**، «رسالة مار بولس إلى أهل أفسس،» الأصحاح 1، الآية 21: «فوق كلّ رياسة وسلطان وقوّة وسيادة، وكلّ اسم ليس في هذا الدهر فقط، بل في المستقبل أيضاً».

وكالحريّة التي تصطحب الإنسان في سفر إلى جديد الأسماء والأشياء. وهذا يعني تحرير الإنسان من براديغم الزمن، لكي يكون المسافر والطريق والهدف في ثلاثيّة المتأمّل والخالق والمُشارِك. لكن، لسدِّ العثرات التي تعترض الإنسان ليتمكّن من القيام بهذا السفر، عليه أن يركنَ إلى المسار السلبيّ لأنّ قاعدته المُطلق ومادتَه الوهب الانعكاسي.

إذاً، في التّوق إلى عمليّة التجاوز الدائم، وفي الرغبة في اقتباس الجمال من «الملأ الأعلى»، ليعبّر عن الأخلاق، وفي عملية التسليم والرضى، تتمّ عمليّة الارتقاء. وكأنّ جانكلفيتش استنفدَ كلّ طاقات الارتقاء في هذا المسار: الصعود والامتلاء والاعتلاء والتطوّر. ولكن ضمن أيّ سياق انساقت هذه المقوّمات مع المسار؟

1 ـ حلقات المسار

لقد أوصدَ جانكلفيتش البابَ على كلّ ما يتعلّق بالديالكتيكيّة الاستطراديّة، وشرّعَه واسعاً على اللامتناهي، ولكي يحميَ الفكر من تداعيات المواجهة التي ستنشب بين الطرح الموضوعيّ والطرح الميتافيزيقيّ، سارع إلى الاعتماد على ظاهرتين لغويّتين، هما السماع والسكوت، وقد يلتقيان في نقطة تماسٍ قوامها الحدْسُ في حَدَثٍ تلاقي المسارين الوجوديين المتعاكسين. يمثّل **الأوّل** حركةً تصاعديّةً ارتقائيّةً للرّوح (Anabase)[15]، ويمثّل **الثّاني** حركة انحداريّة لهذه الرّوح (Catabase)[16]. يُستدلُّ من هذا القول أنّ خطّة جانكلفيتش تكمن في إيجاد نمطٍ مثاليّ (Archétype)، لملء الهوّة الصارخة بالمفاهيم والحدوس الحسيّة، وتكمن في تفسير الإشارات لفكّ لغز رسالة الجمال المرموزة. كما تدعو إلى استراحة المقاييس العقلانيّة في راحة المُطلق، الذي يساعد على اختفاء السِّمة المناقِضة لجهد العقل. ومُرادُ القول من ذلك أنّ جانكلفيتش أراد أن يُنقِذَ العقل من اضطرابات دقّة الفكر فاستخدم ألعاباً لغويّةً على حدّ قول فيتغنشتاين، تعتمد على استراتيجيّة فهم غير مباشرة، وتستهدف مراوغة اللغة وتغييب آليّاتها[17]. كما اتّبع طرقاً رمزيّة لاستنباطَ الحقيقة وقد تجلّت في البراءة والإشباع. وهي سماتٌ لا تلبث أن تختفي ما إن نهمّ بتحديدها. وقد صوّرها جانكلفيتش بأمثلة استمدّها

(15) تشتقّ هذه اللفظة من اللغة اليونانيّة، وهي تصوّر ملحمة الصراع وتوق الإنسان إلى الخلق.

(16) تشتقّ هذه اللفظة من اللغة اليونانيّة، وهي تهدف إلى مناجاة أرواح الموتى (Nécromantique)، ويتمّ ذلك من خلال انحدار الأبطال نحو العوالم السفليّة للبحث عن أحبّائهم، أو لطلب الحصول على المعرفة والسلطة والشفاء من الأموات. نذكر على سبيل المثال: هيرقليطس وهوميروس وأورفيه.

(17) أحمد عبد الحليم عطيّه، **ليوتار والوضع ما بعد الحداثيّ** (بيروت: دار الفارابي، 2011)، ص 129.

من رؤى رمزيّة كـ «وردة سيليسيوس» و«أنيما كلوديل»[18]. ورأى أنّ هذا اللاشيء السرّيّ هو الإيجابيّة الغنيّة التي لا تُسبَر. وهذا السرّ «هو الامتلاء الذي يختفي ما إن نهمّ بتحديده وتعيينه»[19]. والسؤال الذي يُطرَحُ: ما دامت مدلولات الفيض والغنى تنمّ عن إيجابيّةٍ، لماذا احتمى جانكلفيتش بالمسار السلبيّ؟ فهل مردّ ذلك إلى فوبيا القول، والرهبة من الجليل، أم إلى غور المعنى الذي لا يُدرَك إلّا بالإيجاز المُكتنَز باللحظ؟ هذا ما ينبغي لنا أن نواجهه في هذا المسار، وما ينبغي لنا أن نصقلَ من أدواتٍ، من أجل استجلاء معالمه.

لم يستخدم جانكلفيتش الأنماط التقليديّة، بل استبدلها بانبثاقات لحظويّة تُضفي صفة العود الأبديّ المتجدّد. كما أنّه استبدل المنطق بالحدس. وإذا كان جانكلفيتش، هذا الأفلاطونيّ البرغسونيّ، يؤيّد مقولة أنّ كلّ نفيٍ هو إثباتٌ متولِّد، أو حكمٌ على حكم، أو حكمٌ مع دليل، فلا بدّ، بعد استبعادِ التحديد الذي ينفي مُطلقيّة الشيء، أن ننفيَ النفي نفسه لندخل إلى «الفائق الوصف». ولا بدّ أيضاً من أن نعقلَ العلاقة بين النفي والإثبات، أو بين الجمال والأخلاق، لأنّنا نشعر في هذا العالم الوضعيّ بمنطق العالم الآخر وذوق جمالاته. ربّما قد يكون هناك «استحالة لفصل العالم الآخر عن محمولاته الوضعيّة»[20]. من هنا لجأ جانكلفيتش إلى المنهج التفكيكيّ الذي يتأسّس على مبدأ الغياب الفاعل، أو على «الشعور بالحضرة». وبذلك يكون قد أوثق العُرى بين العالم المثاليّ والعالم الواقعيّ وقوّض مفهوم الميتافيزيقا، وخصوصاً عندما جعل الأخلاق موطناً لها، وأفرد منزلةً لمكانة الإنسان وتمكّنه من الخلق والإبداع، بعدما كانت تتنكّر الميتافيزيقا لقدراته الإبداعيّة، وبعدما كانت تَعُدّه أسير استدلالات منطق العلوم الإيجابيّة.

---

(18) إنّ عبارة (La Rose sans pourquoi) مقتبسة من قصيدة الشاعر والفيلسوف الألمانيّ المتصوّف «أنجليس سيليسيوس» (1624 ـ 1677). وقد استشهد بها جانكلفيتش وريلكه وهايدغر. وتجسّد هذه العبارة صورة الحياة في تلقائيّتها وإبداعها وحرّيتها، كما تحثّ الإنسان أيضاً على التسليم المطلق إلى مجّانيّة الوجود التي تمدّه بالراحة. أمّا الشاعر والكاتب المسرحيّ كلوديل (1868 ـ 1955) فقد وصف توقّف «أنيما» عن الغناء إثر تحديق «أنيمس» إليها، ويعني ذلك عندما وعت وانتبهت أنّها تغنّي.

(19) Vladimir Jankélévitch, *Le Je ne sais quoi et le Presque rien* (Paris: PUF, 1981), t. I, p. 76.

(20) ناصيف نصّار، **الذات والحضور: بحث في مبادئ الوجود التاريخي** (بيروت: دار الطليعة، 2008)، ص 359.

2 ـ ما الفلسفة الإيجابيّة والسلبيّة؟

إنّ لكلمة إيجابية في السياق الوضعيّ مدلولاً خاصّاً، يختلف عن المدلول الذي تحمله العبارة عينها في السياق السلبيّ. فإذا تحرّينا عن معناها، نراها تقتصر على الوقائع العينيّة والظواهر، وتهمل كلّ تفكيرٍ في الأسبابِ المطلقة. وقد ميّز جانكلفيتش بين الوضعيّة الأنطيقيّة (Positivité Ontique)[21] والوضعيّة الخاصّة بالتكوّن (Positivité Thétique)[22]. ففي الوضعيّة الكائنيّة «يتعيّن الكائن ضمن كينونته بواسطة الوجود، وهذه الوضعيّة هي مخالفة للرفع لأنّها مُثبتة في المكان، حيث الهُنا والهناك والهنالك، مع أطياف معرفيّة تستلقي في رحاب الادّعاءات والأحجام والغلوّ المطاوعة للشيء الموضوع (Res Posita). قد نفهم إيجابيّتها من خلال الاستدلالات الوضعيّة، لأنّ مادتها هي «المُعطى الواضح والوضوح المباشر للإدراك، وتُعَدُّ أساسيّة بالنسبة إلينا لأنّنا نحبّ الكثرة...»[23] وذلك كلّه خلافاً للوضعيّة الخلّاقة الواقعيّة التي يُطلق عليها جانكلفيتش تسمية «الوضعيّة المُطلقة». «وهذه الوضعيّة المُطلقة لا تستقيم إلا في الفلسفة السلبيّة، ولا تستقرّ في فعل المعرفة. فهي لا تستقرّ في الفعل كإثبات، وفي الموضوع كوضعيّة وجود، إلا إذا اقتُصر الأمر على المصادفة العجائبيّة لقطبي الإيجابيّة التي تُستشفّ باللحظة والحدس»[24]. هذه الوضعيّة هي التي تخدم موضوعنا وتحمل أبعاد المفهوم الأخلاقيّ، المقتصر على عدم ذيوع صيت فعله. كما تحمل أبعاد وضع الموسيقى غير المُعَدّ للكشف والتعيين، فالمادة الصوتيّة جامحة ترفض نقلنا إلى حيثما نريد أن نذهب؛ فليس هناك من وصفة لنُبدع، لأنّ المُبدع يَطرحُ في آنٍ معاً الجوهر والوجود، أو الفعل وفعل الفعل. وكأنّ جانكلفيتش يُشير من خلال هذا التقابل بين الفلسفة الإيجابية والفلسفة السلبيّة، إلى أسطورة الكهف عند أفلاطون، أي إلى «عالم الظاهر الذي يضجّ بالإطناب والجهل

---

(21) تشتقّ عبارة (ontique) من اللفظة اليونانيّة (ontos) التي تعني الكائن. وتقتصر من الناحية الفلسفيّة على المعرفة التي ترتبط بموضوعات محدّدة. وهذه الموضوعات تترتّب عن الكائن وليس عن علم الكائن. ورأى هايدغر أنّ الدازين يملك أوليّة متعدّدة على كلّ كائنٍ آخر: **الأولى** أنطيقيّة، **والثانية** أنطولوجيّة. ومعنى ذلك، أنّ الكائن على أساس تعيّن الوجود هو في ذات نفسه أنطولوجي. والأوليّة **الثالثة**: أونطيقيّة ـ أنطولوجيّة. وتنتمي إلى الدازين كينونة ما قبل أنطولوجيّة كهيئة أونطيقيّة. انظر: فتحي المسكيني، **هايدغر: الكينونة والزمان** (بيروت: دار الكتاب الجديد، 2012)، ص 72.

(22) تشتقّ لفظة (Thétique) من اللغة اللاتنيّة (Théticus) وهي تعني الوضع الخاصّ بالتكوّن والخلق. وهذا الوضع يُدرَك من خلال الإحساس. وقد رأى جانكلفيتش أنّ هذه الوضعيّة هي وضعيّة سامية ترتقي بأبعاد المسار.

(23) «La Positivité ontique offre par son épaisseur et son volume ontique mille prises à l'assertion et à la prédication, et elle doit être considérée comme position minimale ou participe- passé- passif de l'acte positionnel.» (Ibid., p. 100).

(24) Ibid., p. 101.

المتمثّل عنده بشعوب «التتر»[25]، وإلى عالم الباطن المتمثّل بمدينة كيتيج[26] اللامنظورة حيث تُعلن أجراسها المسموعة بآذان النّفس عن الخروج من الكهف والعودة إلى الوطن الروحاني»[27]. وهذا الوطن يمثّل صورة الجمال والبراءة والحنين.

إنّ السلبيّة غير المنظورة التي تُثقل حياة الإنسان، تخلق فينا من جهة قلقاً مماثلاً لحالة الإحراج المثمرة التي أولمَ بها سقراط لمدعوّيه، وتتحوّل من جهة أخرى إلى سلبيّة ناقصة. فإذا أردنا التحدّث عن معالم الأشياء التي يتعيّن حضورها بأعين الجسد، فالإيجابيّة تكون المقوّم لها وقاعدتها الأساس. أمّا إذا أردنا أن نكشف بأعين النفس عن حال الشيء الأبيَن من لسان المقال، فالمسار السلبيّ هو الأفضل. وهذا ما نستشّفه عند كافكا بقوله: «الإيجابيّة هي هذه الكفاية، هذا السلام الذي يطفو على مشهديّة العالم، نستقرئ تعيّنها في منظور الحضور. أمّا السلب المستعلي للمعنى الآتي إليه، فهو ما نحتاج أن نستكشفه في غير ما يستكشفه فكر»[28] وهنا لا بدّ من طرح إشكاليّة السلبيّة والإيجابيّة المتعيّنة في الخلق والخليقة.

تعني السلبيّة في المفهوم الفلسفيّ الأخلاقيّ الرفض لكلّ حقيقةٍ ومعتقدٍ. والسلبُ بمعناه العام هو ما نَسلبُ عنه ما لا يمكن أن يكون. أمّا السلب في الخليقة، أي في تجربة الناس المخلوقين فيقتصر على محدوديّة هذا السّلب، وعلى أفولِ القريحة الخلّاقة لأنّ المُنتِج يفتقرُ في المُنتَج. أمّا السلب في الخلق أي في عمل الإبداع فغير متموضع، وهذا السلب في الخَلْق هو ما يحاول جانكلفيتش أن يجعله حاضناً لامتعيّناً (الجمال) لَلمتعيّن (الأخلاق) في المسار السلبيّ. ظاهريّاً نراه مفارقاً وغامضاً، وقد يكون من الصعب تكيّف الوعي العادي معه. إذاً فكيف نطوّع هذا الوعي؟

إنّ إرادة الحياة في الإنسان هي إرادة واعية. وأن يكون الإنسان واعياً يعني أن يكون حاضراً، أي أنّ الوعي يستدعي الحضور. لكنّ الحضور لا يخلو من الغياب، والغياب

---

(25) يعود أصل شعوب التتر (Tatars, Hordes d'or) إلى «المنغول والأتراك». وقد سيطرت هذه الشعوب على روسيا من القرن الثالث عشر إلى القرن الخامس عشر.

(26) إنّ كيتيج (Kitiège) هي مدينة أسطوريّة وهميّة، ترمز إلى الجمال والسلام والقداسة. لا يستطيع الدخول إليها إلّا أنقياء القلوب والنفوس. وقد شغلت اهتمام الشعراء والكتّاب والموسيقيّين. نذكر على سبيل المثال المؤلّف الموسيقيّ الروسيّ كورساكوف الذي اتّخذ هذه التسمية عنواناً لإحدى أوبراته.

(27) Vladimir Jankélévitch, *Liszt et la rhapsodie* (Paris: Plon, 1978), pp. 127-128.

(28) Franz Kafka, *Les Aphorismes de Zurau*, collection Arcade; no. 99 (Paris: Gallimard, 2010).

انظر أيضاً: Isabelle de Montmollin, *La Philosophie de Jankélévitch* (Paris: PUF, 2000), p. 126.

ليس اللاوجود مطلقاً، بل اللاوجود المستبطن أو الظاهر في «حقل إدراك معيّن»[29]. و«قد ينساق الذهن عفوياً إلى فهم الغياب من خلال ربطه بهذا المتغيّب عن حقل تحرّك الإنسان وإدراكه. ولكي يستطيع الوعي أن يُلامِس أبعاد اللامُدرَك، علينا أن ننقذه من مفاعيل الظرفيّة، أي من إطار الزمان والمكان، وذلك بالإيمان المُطلَق بوعي الإنسان لذاته لما فيها من إمكانات، وثقته بقدرة هذه الإمكانات على تحقيق تطلّعاته»[30]. ويرى جانكلفيتش أنّ «الإنسان هو الصير المُتجسّد (Le Devenir Incarné) لطاقةٍ كامنة فيه. وهذه الطاقة يولّدها الوعي التأمّليّ الذي يستمدّ ثقافته من غبطة فعل اللافعل (Wei-wu-wei: Agir non-agir)[31] التي تحرّره وتمنحه شعوراً بالاستسلام والاسترخاء في رحاب المدى الكونيّ»[32].

لقد استحضر القسم الأوّل في الفصل الأوّل المدلولات التي وثّقها جانكلفيتش في هذا المسار. وقد تختلف القراءات لتأتلف، وتأتلف لتختلف في البحث عن تدبّر رسم الكاليدوسكوبيّة[33] في الإطيقا. وقد نشأ تقابلٌ بين الكيفيّات الخارجيّة والأحوال، وبين النفي في الإثبات والإثبات في النّفي، وبين المُقام في مقام الإمكان والإمكانِ في مقام اللامكان، كما بين الصمت المُدرَك في صمت الكلام والكلام على المُدرَك بتواري الفهم عنه. وعلى حسب هذه الدلالات، نستنتج أنّ تعابير المسار عند جانكلفيتش تنطوي على طاقاتٍ من الإيحاء. وكلّما جدّ الباحث في إدراكها، اتضح له أنّ أبعاداً أخرى تنكشف من ورائها، وكأنّ جانكلفيتش يتطلّب من الإنسان جهداً شخصيّاً كالجهد عند فيخته (Fichte)، «إنّ ما يُحدّد الذات ليس سوى الذات نفسها». و«النفس لا يمكن أن تكتشف الحقيقة من دون أن تقيس على مقاييسها المفطورة عليها»[34]. لكنّ الإمكانات محدودة تجاه ما تحتمله الذات من مدى الاقتدار على التجاوز. وبما أنّ حاضنَ الفهم هو الحاضر الميتافيزيقيّ، استقدمنا الفهم الميتافيزيقيّ في هذا المسار، أي طلبنا قدوم ما يَتولّد تلقائيّاً من الإنصات

(29) نصّار، **الذات والحضور: بحث في مبادئ الوجود التاريخي**، ص 456.

(30) Vladimir Jankélévitch, *L'odyssée de la conscience dans la dernière philosophie de Schelling* (Paris: L'Harmattan, 2005), pp. 9 et 20.

(31) هذا المفهوم منبثق من الطاويّة، وهو لا يعني الامتناع عن العمل بل التصرّف بالتطابق والتماثل مع النسق الكونيّ الطبيعيّ الذي يغمر الوجود. فمن الناحية الإطيقيّة تُطلق لفظة (wu wei) على الإنسان الذي امتنع عن ممارسة الأعمال الأنانيّة والشهوانيّة وذلك من خلال التواضع والتسامح وحبّ الغير. وقد جعل الفيلسوف الصينيّ لاو تسو (Lao Tseu) هذا المفهوم المفارق موضوعاً للعديد من مؤلّفاته.

(32) Vladimir Jankélévitch, *Le Pur et l'impur* (Paris: Flammarion, 1998), p. 312.

(33) تعني لفظة كاليدسكوبيّة (Kaleidoscopie) المشتقّة من اللغة اليونانيّة، معاينة السِمة الجماليّة.

(34) Johann Gottlieb Fichte, *De la liberté de penser* (Paris: Éd. Mille et une nuit, 2007), p. 27.

لقوّة غريبة أو لفكرة خارجيّة[35]. «وهذه القوّة الخارقة حملتها إلينا الفلسفة الأبوفاطيقيّة بعدما أخفتها الحياة تحت طيّات الاختبار، وحجبها كبرياء العلم وتعصّبه وراء أستار المادة»[36]. وقد استمدَّت هذه القوة العجيبة غائيّتها من غبطة الموسيقي لتحيي كونشرتو[37] للأخلاق، وقد عيّنت المكان: وهو اللاانتماء، كما حدّدت الزّمان، ألا وهو الصير الجاري، واستهلّته بـ «نوستالجيا الغياب» وبقي سحر الموسيقى معلّقاً. وهذا السحر هو سحر الحضور الغائب المرغوب فيه بغيابه. أمّا ساكن قفار الواقع فلم يتمكّن من الوصول لتعثّره بالعوائق الوضعيّة.

إنّ ما أراد جانكلفيتش أن يُظهره في هذا المسار هو «الاكتشاف لسرّ اللحظة الجماليّة في أبعادها الموسيقيّة الأخلاقيّة. وذلك بالعمل على تحرّر الإيجابيّة من زَيْفها، والنظر إلى الوجود كغبطةً مقتصرة على الحبّ»[38]. وبما أنّ الأمر على هذه الحال، فالحبّ يعني أن نفعل الخير، وعلى هذا الأساس يمكن أن يكون الخلاص في الجمال حاملاً لقيم الأخلاق، ويمكن أن تكون معالم الاهتداء في المسار راسمةً لبلوغ الإنسان إلى «الفائق الوصف». والسؤال الذي نطرحه هو، كيف يتمّ هذا البلوغ؟

هذا السؤال يتضمّن نشاطاً، والنشاط يعني أن نتمرّد على عقائد الأيديولوجيا كما ذكرنا. وبما أنّ السلب هو عدوّ التفكير الدوغمائيّ الذي يمثّل قوّة العقل، وبما أنّ سير التطوّر في موضوعنا هو عبارة عن سلسلة من نفي النفي، أي أنّ كلّ مرحلة تنفي سابقتها، فهذا يعني «أنّ النفي لا يعني الفناء، بل على العكس من ذلك فهو يعني أنّ كلّ مرحلة تنفي وتحتفظ. وحاضن هذا النفي ووعاؤه، هو النفي الجدليّ الذي هو نفيٌ واحتفاظٌ، كما أنّه هدمٌ وتطوّر»[39]. ولا يكون النفي جدليّاً عند جانكلفيتش إلّا إذا كان مصدراً للتطوّر. و«نعني بالتطوّر انتقال الأشياء من حالة إلى حالة أخرى معاكسة، حيث تتغيّر كيفيّاتها فتدخل في الصيرورة. وهذه الصيرورة لا تحدث إلا طبقاً لنظام طبيعيّ قوامه قيام الأشياء وانقضاؤها،

---

(35) Michel Foucault, *Dits et Écrits* (Paris: Gallimard, 2001), p. 549.

(36) Jankélévitch, *Le Je ne sais quoi et le Presque rien*, tome I, p. 68.

(37) تشتقّ كلمة كونشرتو (concerto) من اللفظة اللاتنيّة «كونسرتار» التي تعني بذل الجهد أو الكفاح. أو تشتقّ من كونستوس التي تعني اشتراك عدّة أصوات معاً. وهي نوع من التأليف الموسيقيّ يوضع لآلة واحدة أو لعدّة آلات مرافقة للفرقة الموسيقيّة، أي تقوم آلة أو آلتان أو ثلاث بأداء الدور الرئيسيّ، أمّا الفرقة فتكون مرافقة فقط. وقد برز هذا الصنف في عصر الباروك (1600 ـ 1750) ومهّد لما ستكون عليه الموسيقى لاحقاً والتي تحلّ محلّ الصوت البشريّ.

(38) Vladimir Jankélévitch, *Le Paradoxe de la morale* (Paris: Seuil, 1989), p. 23.

(39) Ibid., p. 38.

كما يعني انبعاث الأشياء وانحلالها»[40]. هذا ما ينطبق على كينونة الصوت أو كينونة الموسيقى التي تفضي إلى الصيرورة على حدّ قول برليوز. وقد تبنّى جانكلفيتش مهمّة إحياء الطابع السالب (التفكير النافي) أو التناقض، أو التركيبة الناقصة كطريقة تفسير لنظريّته الديالكتيكيّة، لكن ما هذه الديالكتيكيّة، وما الدافع إليها، وهل نجح جانكلفيتش في استخدامه لقوانين لعبة الديالكتيك، أي في إقامة الصلة بين موضوع الجمال وحقيقة الأخلاق؟ وهل نجح أيضاً في معالجة نفي النفي الذي يُحدث أوّل ضربة إيقاع للديالكتيكيّة، والذي سبق أن تناولناه في المسار السلبيّ؟ وهل سينجح في تناوله لموضوع وحدة صراع المتناقضات، الذي يضرب ضربته الإيقاعيّة الثانية؟

إنّ هذا ما سنحاول تسليط الضوء عليه، كما سنحاول الإصغاء إلى ضربته الإيقاعيّة الثالثة الموقّعة بالغموض، التي يعزف فيها على وتَرَي المفارقة والجهاز العائق.

3 ـ الديالكتيكيّة الاستراتيجية للموسيقى

تُعَدُّ كلمة الديالكتيك (الجدل) من أهمّ المصطلحات الفلسفية وأكثرها غموضاً وشيوعاً في آنٍ معاً. ونستطيع القول مع سيدني هوك: «إنّ فئةً قليلةً من الفلاسفة استخدموا هذا المصطلح بالمعنى نفسه الذي استخدمه فيه أسلافهم، ومن النادر أن نجد فيلسوفاً استخدمه بمعنى واحدٍ في جميع مؤلّفاته. من هنا فإذا تساءلنا ما الجدل؟ كانت الإجابة مستحيلة من دون دراسة للتاريخ الطويل الذي مرّت به كلمة الجدل من أفلاطون حتّى يومنا هذا»[41]. وقد ورد مفهوم كلمة الجدل في اللغة بعدّة معانٍ، منها: عصب البلاغة، النّقاش أو الخصام، وكيفيّة رسم علاقة النّداء بالجواب، والمشكلة بالحلّ. أمّا عند الفلاسفة فتضاربت النظريّات في شرح هذا المفهوم. فمنهم من عَدَّه فنّاً للحوار يرتفع به العقل من المحسوس إلى المعقول (أفلاطون)، ومنهم من عَدَّه استدلالاً على وجه الاحتمال (أرسطو)، ومنهم من عَدَّه منطقاً للوهم (كانط)، ومنهم أيضاً من عَدَّه إبرازاً لتماسك المتناقضات ووحدتها (هيغل). أمّا عند جانكلفيتش فقد اتّخذ هذا المفهوم بُعداً ميتارياضيّاً، فتميّز بحركة تحوّلية تتنقّل من عذوبة البلاغة إلى سعار معركة حياة قوامُها التجدّد والتطوّر والتنافس الابتكاريّ المشروط بالنفي، التي تسمح للنفس بأن تترفّع عن طريق المعرفة الكشفية نحو الأشياء الجليلة. وهذا الترفّع يتمّ بالاتّكاء على الحدس

(40) Jankélévitch, *La Philosophie première*, p. 123.

(41) Sidney Hook, *From Hegel to Marx* (New York: Columbia University Press, 1994), p. 36.

والحبّ وهذا ما نستشفّه عند غابرييل مارسيل ولفيناس وقد تبنّى جانكلفيتش فكرة هيرقليطس في ما يتعلّق بتناغم الأضداد وانقلاب الأدوار. وقد بنى عليها أفكاره في موضوع البحث الذي سأعرض فيه كيف يتمّ التقابل بين نقيضين موجودين في محتوى واحد، أو كيف «تدعو فكرة في الوقت نفسه الفكرة المقابلة لها لتدحضها وتغيّرها وتثبتها»[42]. وكيف ينشأ من هذا التقابل أو التضاد صراعٌ يُفضي إلى التطوّر.

أ ـ صراع التناقضات

يرى جانكلفيتش أنّ العالم هو مستقرٌّ للمتناقضات، وعمليّة الانزلاق إلى التناقض ليست انحرافاً يرجع إلى الخطأ في البرهان، بل على العكس من ذلك، فهي عمليّة متأصّلة في ماهيّة الوجود المشدود دائماً بمقاومة مناهضة[43] كما يرى أنّ الإنسان بالمنطق الرّوحي هو وليد جدليّةٍ متناقضة، وقد يحمل في معتقداته وحتّى في أعماله، نفياً لذاته. ولهذا فمن الطبيعيّ أن ينزع فكره نزوعاً طبيعيّاً إلى الوقوع في التناقض، وبخاصّة كلّما حاول إدراك المتعذّر إدراكه، كما هي الحال في موضوعنا. والسؤال الذي يُطرح: كيف تتمّ عمليّة مزج الحالتين النفسيّة والجسديّة ليحصل هذا التكافل بين النقيضين وكيف يتمّ فعل تساوي الحدّين؟

يرى جانكلفيتش أنّ «الإنسان يتنامى في مياه الغموض العكرة، وعماده التنقّل بين النقائض والمناخات المتقلّبة. وفي هذا التأرجح يكمن سرّ انتقاله من كائنٍ موجود إلى كائنٍ عارف. وقد تستدعي هذه الذات العارفة ذاتاً أخرى، أو تخلق ذاتاً أخرى من لا فعل الخلق خالق فعلها، فتلهب فيها روحاً جديدة وديناميّة حيّة»[44]. وهذه الروح المبثوثة في الذات تدفع بالعيّنات المتناقضة إلى إظهار النواتئ المحدّبة المثقوبة بظلال الخطأ، كما تدفع إلى استنطاق التجلّيات والتعابير التي تنبثق من انعتاق الذات من أسر الجمود. وقد كوّن صراع وحدة الضدّين عنده وحدةً أساسيّة من إيقاع قانون الديالكتيك الثلاثيّ، الذي يأخذ في الحسبان ديناميّة الظاهرات وتناقضاتها المؤدّية إلى التحوّل والصير. كما قد يُفضي هذا الصراع القائم بين التناقض والوعد المهدّئ، إلى التعبير عن قدرة سكون العظمة على حدّ قول الفيلسوف الألمانيّ شلّينغ. وقد تكون عظمة هذا السكون كامنة في

---

(42) Vladimir Jankélévitch, *L'innocence et la méchanceté* (Paris: Flammarion, 1986), p. 159.

(43) Daniel Moreau, *La Question du rapport à autrui dans la philosophie de Jankélévitch* (Paris: Les Presses de l'Université Laval, 2009), pp. 34 et 42.

(44) Vladimir Jankélévitch, *L'austérité et la vie morale* (Paris: Flammarion, 1956), p. 553.

سكون عظمة السؤال عن جواب الأخلاق عن فعل الخير، وهذا ما نتلمّسه أيضاً في الديالكتيكيّة الاستراتيجيّة للموسيقى عند جانكلفيتش، أي في ديالكتيكيّة الصوت والصمت، الضجّة والهمس، حيث تتمّ عمليّة الخلق فيها بالنفي والانعكاس والمواجهة المترتّبة من أثر جسم على جسم. وهذه ميزة الصوت المنغَّم الآليّ، الذي يُجسِّد تباين ما هو مسترخٍ ومشدود مثلاً كتناغم القوس والقيثارة. فاللحظة الموسيقيّة تحوي جوهرين متنابذين يتنازعان السلب والإيجاب عند انبثاق النغم.

وما دامت الجدليّة عند جانكلفيتش تنظر إلى المعاني في ترابط بعضها ببعض، نستطيع أن نُطلق عليها تسمية جدليّة المشاركة التي نعني بها جدليّة التفتّح والازدهار، وذلك بالنفاذ المُتبادل بين طاقتين إحيائيّتين: الطاقة المُطلقَة للوجود، والطاقة المشاركة للأنا. ونستطيع أن نطلق على هذه الجدليّة أيضاً تسمية جدليّة التحوّل والارتداد، وذلك بنعت الشيء بنقيضه أو بإظهار الضدّ لمحاسن ضدّه، لأنّ كلّ شيء يحمل ضدّه ويحتويه، كما هي الحال في جدليّة العطاء عند جانكلفيتش: «يُعطي الإنسان ممّا لا يملك، وكلّما أعطينا كلّما ملكنا أكثر، لأنّ العطاء يَكثُرُ ويتكاثر بفعل العطاء، وعندها تغدو الخسارة ربحاً والربح خسارة»[45]. لكن أليست هذه جدليّة معجزة الخلق؟ وفي جدليّة الحبّ يبيّن جانكلفيتش أنّ الخير يكمن في الشرّ المستفيض بالقيم، والحقيقة تكمن في الضلال، والعطاء في الأخذ. فما نستنتجه من ذلك أنّ ديالكتيكيّة جانكلفيتش تمثل لسعادة فعل الخير، وتستمدّ قوّتها من أرستقراطيّة الحبّ. ومن تصوّر فعل التضحية والمجانيّة ينبثق التناقض في موقف جانكلفيتش المتأرجح في حدود استيعابه البشريّ لاسترجاع فعل الحبّ والحقّ من الآخر. ففي عمق وجدانه ينشب عتابٌ وتحسّرٌ خفيّ، وذلك لعدم تمتّعه بحقوق كحقوق الآخرين، إذ نراه يحمل قدسيّة الحق والواجب في ثنايا معتقداته ويصرُّ على استثمار العلاقة الجديدة بين الذات والآخر. فقد نراه تارةً يدافع عن إيجابيّة الاتحاد الوثيق بين الأضداد، وعن التكافل بين النقيضين، الذي يولّد الانصهار النفسيّ الجسديّ؛ ونراه تارةً أخرى يُبيّن «أنّ التعايش بين هذه النقائض غير قابل للاستمراريّة». وعلى الرغم من اجتماع قانون الضدّين، تبقى المتعارضات متعارضة، ومُشلّعة، تماماً كما هي الحال بين متحابّين لا يستطيعان العيش منفصلين، أو مع بعضهما. هنا نلاحظ أنّ جانكلفيتش يتلاعب بالتناقضات، ولا يحكم لأحِدٍ من الخصمين. لكنّه ما يلبث أن يُسارع إلى إنقاذ الإنسان من هذه الانتزاعيّة التي تبتر شيئاً وتترك الباقي يئنّ. ويريد أن يحصّنه بمقوّمات

(45) Vladimir Jankélévitch, *L'innocence et la méchanceté* (Paris: Flammarion, 1986), p. 162.

تسهّل خصوبة نضال الأضداد، حيث تتولّد منها القوى المحرّكة للتغيّر وذلك من الكمّي إلى الكيفيّ. وهذا ما يتمثّل في «جدليّة العالم الحسّي المتجلّية في عالم الموسيقى، وفي جدليّة الحقّ والواجب المُعبّر عنها بالأخلاق. وهاتان الجدليّتان تتوجّهان إلى القوى الانفعالية حيث ينجلي التشابك بين التصوّرات المكانيّة التي تسود العالم بصيرورتها، والمحسوسات الزمانيّة التي تسود الحياة الداخليّة»[46]. هذا ما يُترجَم في علاقة الإنسان بالآخر، وفي انسكاب رنين الصوت على السمع أيضاً، أي بالقبول والتسليم. وقد يفضي هذا الرنين الذي يدخل في التطوّر إلى تشارك العالم المحسوس بالصيرورة الزمانيّة. وهذا التشارك يضمن انسجامنا مع الكون كما يساهم في نموّ حياتنا العاطفيّة. وبذلك ترتفع المادّة حتى تصل إلى عالم الروح، فتضفي روح الحياة على الأشياء وتنتشر فيها وتتمثّلها[47]. ومن ثمّ، «فإنّ صيرورة الموسيقى ليست صيرورة في الفهم ولا في إلباس مضمونٍ للحلل التعبيريّة، بل هي صيرورة حيّة متنامية تتقابل فيها طاقات التغيّر الرافضة لضوابط الثبات الماورائيّ»[48]. لقد قصد جانكلفيتش بقانون الحركة الارتدادية التي تتحوّل وترتدّ وتنعطف، خصائص الأشياء وظواهر الفكر التي يناقض بعضها بعضاً، كما قصد بالتصادم بين هذه الأضداد آليّات القوى المحرّكة للتقدّم. وعلى غرار رينوفييه (Renouvier) رأى جانكلفيتش أنّ التناقض هو أداة التفكير الأساسية. وقد يفضي هذا القول إلى تعارض الجدلية في كلّ ناحية مع الميتافيزيقا، لأنّ الميتافيزيقا ترفض منهج التغيير ومنهج تعايش الأضداد وتركّز على مفاهيم السكون والتماثل التي تنظر إلى العالم نظرة أُحاديّة الجانب لا تتغيّر. فـ«الجدليّة لا تقبل أيّ سكون أو فصل بين مختلف جوانب الواقع، بل على خلاف ذلك، فهي ترى في السكون جانباً نسبيّاً من الواقع، بينما ترى في الحركة حريّة الإطلاق وسير التغيّرات. وهذا ما يُنشّطُ سورة المعركة في موضوعنا.

وعليه، بما أنّ الأشياء ليست في حالة سكون وثبات، فقد ينشأ نتيجة لذلك شيءٌ جديدٌ ومتطوّرٌ. كلّ حركة ديالكتيكيّة تنطوي على التناقض الذي لا يتحقّق إلا بالإثبات أو النّفي، وهذه الحركة الدائريّة الانتقاليّة التي تقتصر على التحليق في كلّ اتجاه، تدور حول نفسها. كما أنّها حركة كليّة لا تتطلّب حلّاً»[49] وهي حيّة، وولودة (مُخصبة) تُنشّط تواؤم الأضداد، ويتمّ فيها تجاوز الواقع من خلال صراع التناقضات. وهذا ما نتلمّسه في حركة

(46) Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'ineffable* (Paris: Seuil, 1983), p. 36.
(47) Louis Lavelle, *La Dialectique du monde sensible* (Paris: Beauchesnes, 1957), p. 183.
(48) Jankélévitch, *La Musique et l'ineffable*, p. 54.
(49) Jankélévitch, *Le Paradoxe de la morale*, p. 18.

الموسيقى التي تجعلنا نعيش المستقبل في الحاضر، كما تجعلنا نتخطّى الماضي في الحاضر. وهذا ما يستند إليه جوهر الديالكتيك. فالحركة النافية، والانتقال من الموجِب إلى السالِب، هو منحى لطريقة وجود وليس لفكرة. وهذا الوجود هو مقاومة مرتدّة تجسّد صورة العالم.

لقد أراد جانكلفيتش أن يؤدي دور الفيلسوف الديالكتيكيّ الذي لا يُقهر، لأنه يستطيع أن يُدخل التناقض في تحليله الموضوعات. وهو الذي يعرف ماذا يجول في النّفس[(50)]. ويرى أنّ طبيعة الشيء هي التي تدفعه لكي تتجدّد حالة وجوده، وهي التي تولّد من التناقض حَلّا وقد يحاول تجاوزه، أو يحاول أن يتسلّح به كالمذنب البريء، وذلك لكي يتفادى الصعوبة. وقد لجأ جانكلفيتش إلى الغموض والمفارقة، وأسند الحلّ فيهما إلى الطريقة الجدليّة، «إنّ علم الأخلاق والجمال هما من المجالات التي يُستعان في دراستها بالطريقة الجدليّة، حيث يجوز التفكّر عن الواحد في المتعدّد، وعن المماثل في المختلف، وعن الثابت في المتحوّل». وقد لجأ جانكلفيتش إلى فلسفة التناقض هذه، وبيّن كيف يتمَ التضايف[(51)] على حدّ قول هاملان، ليس من طريق باب العقل الموصد للتناقضات بل من طريق كنف الغموض المُرتمي في أحضان الحدس وذكاء القلب.

ب ـ الغموض

إنّ مفهوم كلّ من الجمال والأخلاق يحمل معه وضوحاً في خطابنا اليوميّ، بينما يثوي وراءه الكثير من الغموض، تنعكس آثاره على الأداة التي تحاول تعريته. وقد يكون أداؤنا عنه صعب فحقيقة الجمال وثمرة الفعل الأخلاقي تكون واضحة، ولكنّ «ثراء الدلالة يؤدّي أحياناً إلى الغموض في إثبات مقام صحّتها. وهذا الاضطراب الذي يشجّع أحياناً على التأويل غير المشروط بقاعدة ضبطٍ معرفيّة، قد يفضي أحياناً إلى تغييبٍ لجذر القيمة الصحيحة»[(52)]. لكن أليست هذه مُعضلة الإبداع التي تبدأ من صراع الفيلسوف مع اللغة التائهة في الغموض؟ والسؤال الذي نطرحه: هل عانى جانكلفيتش أزمة في التعبير لكي

---

(50) هذه الصورة تمثّل خضوع الفيلسوف واستسلامه للمشاعر. وقد رأى جانكلفيتش على غرار الفيلسوف شلّينغ أنّ الفيلسوف كالشاعر هو إنسان وهبته الطبيعة حاسّة يكشف بها عن الجمال الكونيّ في المطلق حيث يختفي التناقض. وهذا من إسهام المنحى الشعريّ في فلسفة جانكلفيتش.

(51) التضايف (corrélation) تعني هذه العبارة بحسب المفهوم التصوّفيّ تعلّق شيئين أحدهما بالآخر، فيكون وجود أحدهما سبباً لوجود الآخر.

(52) Jankélévitch, *La Musique et l'ineffable*, p. 36.

يلجأ إلى الغموض، أو أنّ الغموض كان مطلباً للوضوح عنده، وطريقاً للتورية، أو أنّه مصدرٌ للفنّ، لأنّه يبحث في الأعماق عن المعاني الكامنة وراء سرّ الموسيقى التي لا تحتكم إلى قاعدة، كونها زمنيّة ومراوغة؟

يبحث جانكلفيتش في الأعماق عن سرّ جوهر الفعل الأخلاقيّ، «وهذا السرّ لا يكشف وجوده لأنّه أوج الغموض». وهذا ما يُسمّى سرّ الغياب الحاضر الذي لا يُنفذ إليه، ولكن ألا يترتّب عن ذلك تعليقٌ للفعل؟ «هذا السرّ يجمع النّقائض لأنّه عابرٌ مكانيٌّ كلّي الحضور (Omniprésent Transspatial) يتمّ العبور فيه بالصير الذي يسهّل التسويات التراجيديّة وتعايش الاستحالات والتنقّل من المجرّد إلى الملموس. ومن ثمّ، فإنّ تيه اللغة في الغموض يكشف عن الوعي القاصر عن إدراك الحقيقة، كما يكشف عن الإرادة المتأرجحة بين منحيين متناقضين يؤدّيان إلى أن يقف الإنسان بين طرفين: طرف الانفعال والاندفاع كممثّلٍ أو كفاعلٍ، وطرف الحكمة والانضباط كمشاهدٍ»[53]. بمعنى آخر يتخذ موقفاً بين حبْك المفاهيم وإفراغ النظريّات في قوالب المُقتنى والمُلك لكي تصبّ آداءها على مقامات أشياء تلائم قوائم الأفعال، ولكي تستسلم لنعمٍ مسكوبة في جرسيّة معانٍ يغرفها الإنسان من الوحي المُعلَن من غير اعتلان، والمُنكشِف من غير انكشاف.

ولكي يتفادى جانكلفيتش الانزلاق في كنفِ الوجود يدعونا على غرار نيتشه إلى حكمة ضيافة الوجود، وحكمة هذه الحكمة لا تعرف سبيلاً ولا إبحاراً ولا شراعاً ولا حتّى فكرة الاستعداد[54]. والسؤال الذي يُطرَح هو من أين تُلبسُ هذه الحكمة غائيّتها، وكيف ينكشف التعبير في كينونة العالم الذي يضجُّ بالجمال وينعمُ بالأخلاق عند جانكلفيتش، وأين يكمنُ المأمن من غموض المفاهيم؟

من أصول عمليّة الفهم عند جانكلفيتش هو أن يبلغَ القارئُ الشعورَ بالتجلّيات المُبدِعة وعيش القِيم الأخلاقيّة. المقصود بذلك الانتقال من نطاق التعبير إلى نطاق الإحساس الداخليّ. «وهذا الإحساس لا يمكن الوصول إليه إلّا من خلال اشتراك العناصر التي تكوّن عمليّة الفهم. هذه العناصر يُلمّح إليها بروح التورية والإيجاز التي تندرج ضمن هالات النِّعم وحالات النَّعم. يتمّ ذلك في مدٍّ وجزرٍ، وفي موتٍ وقيامة، كما يتمّ في انبعاثٍ كطائر الفينيق»[55]. وما دام نهج الحياة يخالف النهج العقلانيّ، فمن غير الممكن

(53) Vladimir Jankélévitch, *Le Sérieux de l'intention* (Paris: Flammarion, 1983), pp. 208-209.
(54) Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra* (Paris: Gallimard, 1972), p. 44.
(55) Jankélévitch, *La Musique et l'ineffable*, p. 20.

للعقل أن يعي حركة الاختبار الرابسودي الحرّ. في قصور العقل وعجزه إزاء تفوّر الحياة وعفويّتها يقتضي الفهم عند جانكلفيتش حضوراً، واستناداً إلى هذا الحضور يصبح المعنى سبيل الحياة إلى الفهم. «يكتسب الفهم معناه من الحياة، وهذه الحياة هي كالحبّ دائماً في ميلادٍ جديدٍ على غرار رابسوديّة حماسيّة تتكئ على قاعدة توليد المُمكنات التي تنشط فيها الصور»[56]. ويرى جانكلفيتش أن كلّ تعبير فنّي عن الحياة هو التعبير الأصّح لأنّه لا يُشوّه صورة الحياة. وبما أنّ الإبداع يُظهر الغنى والنِّعم والحبّ، فوحدها فلسفة الحبّ ووحده الفيلسوف هو الذي يستطيع أن يختار صفوة حبّه المتوقّد[57]. لكن كيف تتمّ وجهة هذا الاختيار؟

بما أنّ وجهة الحبّ ليست عقلانيّة، فهذا يعني أنّ عناصر غريبة تتداخل، وهو ما يؤدّي إلى وجود حواجز تولّدُ الالتباس. غيرَ أنّ هذه العوائق تنقلب في الوقت نفسه إلى واسطةٍ ووسيلةٍ؛ فلنبيّن مفهومها عند جانكلفيتش.

ج ـ المفارقة والجهاز العائق

يرتبك العقل حين يبدأ باستجلاء مُعضلة التعايش بسبب الحاجز العائق الذي يكوّن عند صائغ المفارقة جانكلفيتش قاعدةً للفلسفة وهدفاً للجمال والإطيقا. هذا الحاجز هو جسر عبور وتواصل للسحر الكامن في معنى الجمال وفي مسلك الأخلاق. وخلافاً للرأي القائل باستحالة الائتلاف بين ما تقتضيه الحركة الآليّة وما تثيره الحركة الناشطة، تترنّح المفارقة عند جانكلفيتش على مقامات التناغم بين عنصري الجمال والأخلاق، حيث يُبطل الجهاز إرباك العائق بتعزيز التناغم المنعقد على حيويّة العائق وحضوره في غياب القياس الذي هو القياس. وبيان ذلك في «صورة الخوف التي تنبثق منها الشجاعة، وفي صورة الإغواء التي تفتح باب الفضيلة، وفي صورة الجيّد التي ترفض التبصّر في مرآة الحقيقة. وفي صورة الجمال الذي يكون سيّئاً أيضاً»[58]. كما يتجلّى ذلك في غياب السحر المتعيّن في سحر غيابه. كلّ ذلك يفضي إلى القول إنّ جانكلفيتش جعل من الحاجز العائق وسيطاً موجِّهاً وعائقاً فعّالاً في آنٍ معاً كما عَدّه «تجلّياً للعائق» (Transfiguration de L'empêchement). وبما أنّ الإنسان في نظر جانكلفيتش ليس امتداداً أفقيّاً في التاريخ بل هو ترجّحٌ عموديٌّ بين المنتهى واللامنتهى والتأنّس والتألّه،

---

(56) Jankélévitch, *Liszt et la rhapsodie*, pp. 242-243.

(57) Nicolas Berdiaev, *Sens de la creation* (Paris: Éd. Desclée de Brouwer, 1955), p. 68.

(58) Vladimir Jankélévitch, *Les Vertus et l'amour* (Paris: Flammarion, 1986), p. 58.

ففي ترجّح المفارقة هذه تتمثّل كينونته فتبرز إلى الوجود ذاتاً مزدوجة. ولمّا كان هدف جانكلفيتش في هذا البحث استنهاض الإنسان للتضحية بذاته حبّاً لأخيه الإنسان، وبما أنّ بنية المجتمع لا تنهض إلا على إثبات الذات وعلى منطق التبادل، فلا سبيل ولا منفذ خارج إطار الجهاز العائق الذي يوفّق بين طاقات الجمال المشرّعة على آفاق الاستقواء على معاثر المتناقضات، وطاقات الأخلاق الكامنة في استدعاء إمكانات الصلاح من داخل الطبيعة البشريّة. يحاول هذا الكتاب أن يُضيء على جدليّة إستطيقيّة للأخلاق. والمقصود بها عند جانكلفيتش الموسيقى التي عَدّها كجهازٍ أخلاقيٍ علاجيّ يمهّد الطريق نحو الفلسفة الأخلاقيّة.

لقد أراد جانكلفيتش ألّا ينصت الإنسان إلى ديالكتيكيّة الأفكار الحادّة. لكن ما يفاجئ في طرح مفهوم الديالكتيكيّة عند جانكلفيتش أنّها ديالكتيكيّة من دون عرضٍ لعناصر مقوّماتها، وهي من دون قرار واستقرار، ومن دون قضيّة مركَّبة، بل هي كما عند برغسون وكيركيغور تستند إلى السخرية كطريقة فيها تكافل توفيقيّ (symbiose conciliatrice). والآن سنتعرّف إلى آليّات هذه السخرية وغائيّتها.

ثانياً: السخرية

إنّ السؤال الذي يتمثّل بالاستفهام عن ماهيّة السخرية في الموضوع سهلٌ ولكن كيف يتمّ تناوله، وكيف يتمّ استحضار أبعاده في سياق الاشتغال الفلسفيّ، وكيف سننطلق من استفهامٍ بمستوى هذا الوضوح؟

تعود كلمة سخرية إلى فعل سخِرَ الذي يعني أن نسخرَ من الشيء وبالشيء[59]. وتدلّ على طريقة في التّعبير تُثيرُ التهكّم. وذلك بتوسّطها حدّ المراءاة (Fourberie) كما عند تيوفراسط. فقد تحصل السخرية في الانتقال من مستوى التأويل من المعنى الأوّل إلى المعنى المشتقّ الثاني. وهذا ما يجعلها تنفتح على المفارقة. وقد تعني أيضاً التظاهر بالجهل كما هي الحال في الكوميديا السقراطيّة التي تُشير إلى الإبلاغ غير المباشر الذي يصرّح بأمرٍ يُرادُ منه تبليغ أمرٍ آخر. كما تقتصر على قول عكس ما نفكّر فيه، وقد يندرج تحتها المدح في صيغة الذمّ، والذمّ في صيغة المدح. وقد اتخذها الشعراء والنُّقّاد كوسيلة من وسائل النقد التي أدّت إلى كشف العيوب بأساليبٍ بلاغيّةٍ. وقد تطلّبت هذه الأساليب

(59) أبو طاهر محمد بن يعقوب الفيروزآبادي، **القاموس المحيط**، راجع مادّة «سخر».

عدّة صورٍ: التورية والمبالغة والمفارقة والتعارض الدلاليّ والإخفاء. هذه الصور تحمل المستمع على التساؤل. وهذا التساؤل قد جعله سقراط قاعدة لطريقته التوليديّة، كما جعله أرسطو الأداة لأسلوبه.

أمّا جانكلفيتش فقد عَدَّ السخرية تقنيناً لثرثرة الفيلسوف المُطنبة. يعود سبب هذه الثرثرة التي لازمت الفيلسوف طوال حياته إلى عدم تمكّنه من إيجاد تعريفٍ لأكثر الأمور بساطة في العالم»[60]. كما عدّها وعياً مُفرِحاً وسمةً للحياء واستراحةً مفاجئة للفكر[61]. هذه الاستراحة للفكر تنبسط في راحة مشرّعة لشرود الذهن، وهي بعيدة من التهكّم؛ وقد وصف أرسطو هذه الحالة بأنّها تنشّط الرّوح وتلطّف حالتها المزاجيّة. وصوّرها جانكلفيتش أيضاً بأنّها «حالة تُخدّر لِتُنشّط كما تُربِك لِتُفهِم. وهذا الإرباك في الفهم يحصل من خلال وضع رأيين مُتعارِضين، لكلٍّ من هذين الرأيين حجّته في الجواب عن مسألة مُحرِجة. وهذا الإحراج يُولّد التناقض والتعارض الدلاليّ ويجمع الخاصيّة التداولية التي تستند إلى ثنائيّة المعنى الظاهر والمضمر»[62]. هذه العلاقة بين المعنيين تجعل مفهوم السخرية غير مستقرّ. وقد تعني السُخرية أيضاً نفياً غير مباشر ونقداً لواقع الحياة وتناقضاتها أو تغييراً لبعض ظواهرها واسترخاءً لعنايتها المشدّدة[63]. نحا جانكلفيتش منحى سُقراط في تعريفه عن السخرية، غير أنّه لم يطلب جواباً عن السؤال، ولم يُفتّش عن نتائج منطقيّة، كما أنّه لم يَستسلم للاحتمالات التي تُقدّمها السخرية. قد تشكّ السُخرية في طباع الإنسان وتنتقد ميزاته الأخلاقيّة والجماليّة؛ وربما لا تستقيم مع المفاهيم المُنتظمَة في عُرفِ الفردِ والجماعة[64]. هذا ما يُضفي عليها طابعاً مميّزاً يدفعها أحياناً إلى أن تأخذ مكان فلسفة الأخلاق[65]. أو أن تأخذ مكاناً أبعد من الفلسفة وأعمق من رموزها[66]. وقد حملها جانكلفيتش على التربّع على عرش الجمال والأخلاق،

---

(60) Vladimir Jankélévitch, *La Philosohie première* (Paris: PUF, 2011), pp. 226-227.

(61) Vladimir Jankélévitch, *L'ironie* (Paris: Flammarion, 2005), p. 6.

(62) Ibid., p. 130.

(63) Ibid., p. 9.

(64) سوزان عكاوي، **السخرية في مسرح أنطوان غندور** (بيروت: المؤسّسة اللبنانيّة للكتاب، 1994)، ص 24.

(65) أدونيس (علي أحمد سعيد إسبر)، **مقدّمة الشعر العربيّ** (بيروت: دار العودة، 1983)، ص 40.

(66) «Ainsi se développent non seulement une paraphilosophie en marge de la philosophie officielle, mais aussi au sein même de celle-ci, une cryptophilosophie qui ne s'adresse qu'a quelques-uns, qui choisit ses lecteurs et ses confidents. Il y a de même dans notre langage toute une «philosophie arcane» et comme un ésotérisme naturel. Pour comprendre la fonction de l'ironie, il nous faut comprendre la duplicité de la conscience, en d'autres termes la disjonction qui ne cesse de s'aggraver entre l'esprit et les signes de l'esprit».

انظر: Jankélévitch, *L'ironie*, p. 52.

وأبعدها عن لغة الاستعلاء والتسلّط والإذلال. كما عَدَّها فنّ ابتسامة العقل القادر على استنهاض المشاعر المفرحة. لكن من أين تتأتّى عند جانكلفيتش صورة هذا التفاؤل، الذي يُبشّر بأنّ كلّ شيء على ما يُرام في أفضل العوالم الممكنة، وبخاصة عندما لا يكون أيّ شيء على ما يُرام[67]؟ ومن أين يتأتّى الدافع أيضاً إلى هذا الشعور المقنَّع الذي ينحرف إلى الضحك وإلى اللعب مع صورة الحقيقة التي تعكسها السخرية في مرآة الحياة؟ ربّما ما ينقصنا في هذا العالم هو حسّ السخرية، إذاً فهل سنرفض هذه الاستكانة إلى الضحك المُحرّر؟

1 ـ السخرية واللعب مع الحقيقة

إنّ الإنصات لساخرٍ يُلغي الواقع ليلعب بصور الحياة، هو إنصاتٌ لا تخضع طرائقه في الحديث للمعايير المعتمدة في الحكم على مدى جودة القول. ذلك بأنّ لغة السخرية مخفيّة، وهذا التخفّي يخبّئ وراءه البهجة المفاجئة التي ترسمها ضحكة الانتصار. وقد نتساءل عن مفهوم السخرية عند جانكلفيتش؛ فهل غدا جانكلفيتش الفيلسوف هو الساخر من جانكلفيتش الفنّان أم العكس؟ وكيف نستطيع أن نُسنِد جدّية الأخلاق على هذه اللعبيّة المفارقة؟

إنّ مفهوم السخرية عند جانكلفيتش يحقّق معنى. وهذا المعنى يتطلّب نقلُه بناءَ أنساقٍ تُماثل البحث عن الحقيقة بطريقة مجانيّة. هذه الطريقة التي تصوّر نشوة الذاتيّة الترانسندتاليّة (Ivresse de la Subjectivité Transcendantale) تمكّنها من تجاوز عالم الحقيقة وعالم المعرفة. و«هذه النشوة تفتح أمام الإنسان آفاقاً جديدة ومجالات بحث تحفّزه على ارتياد دروبٍ غير مألوفة. وهذه الدروب هي أقوى باعثٍ على وجود السخرية في صورها المتباينة»[68]. وهذا التباين هو وليد الازدواجيّة الكامنة في الذات الإنسانية المترنّحة بين المثاليّة والواقعيّة والعقل والعاطفة والفكرة المجرّدة والبسيطة[69] وبين التراجيديا والكوميديا. وقد استنجد جانكلفيتش بمفهوم البساطة ذلك بـ«أن هذا المفهوم يستند إلى رهافة الشعور وهناء الفكر لكي يُخفّف من ثقل الحقيقة وعنائها، ولكي يُليّن من حدّة التفكير وتأثيره المشوّش على الوعي»[70]. وبالرغم من أنّ معنى السخرية الحقيقيّ

(67) Voltaire, *Candide ou l'optimisme* (Paris: Hachette, 2008), p. 138.

(68) Jankélévitch, *L'ironie*, p. 108.

(69) علي أدهم، **لماذا يشقى الإنسان** (القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 1960)، ص 108.

(70) Vladimir Jankélévitch, *La Mauvaise conscience* (Paris: Alcan, 1966), p. 68.

هو نقلٌ تلميحيّ للحقيقة، فهذا التفكير الذي يتأرجح بين دفّتي الإدراك والإنجاز يعني عند جانكلفيتش الابتعاد من الحقيقة، والاقتراب من الالتباس. هذه السخرية متفلّتة من كلّ تحديد ومساعدة على تحرير الفكر من أوهام الحقيقة وتصوّراتها، لأنّها لا تُعلّل بالحجج والبراهين بل تتطلّب الاستنباطات المُوجزة، التي تومئ إلى فشل المعارف السائدة في تفسير الظواهر.

إزاء هذه الوضعية أنزل جانكلفيتش سخريته إلى اللعب مع الحقيقة. غير أنّ هذا الاصطفاء العفويّ للواقعيّة قد أعطى الطبيعة عقلاً، «وهذا يعني أنّ الشيء الطبيعيّ أضحى هو المُفكّرة التي تتميّز بقدرتها على الاختيار والتحديد. أمّا ما يميّز الموقف الساخر عند جانكلفيتش فهو اعتباره السخرية نشوة مطمئنّة. فالحقائق من وجهة نظر الساخر هي مُقنّعة ومتوارية، والمعاني ملتبسة نظراً إلى خضوعها لخبث سيميولوجيّ وأنطولوجيّ. والحقيقة تمتثل أيضاً لتباينات أنطولوجيّة، تختار بين النفي والإثبات والشك واليقين والهزل والجدّ والغموض والوضوح والتراجيديا والكوميديا»[71]. غير أنّ «موقف الساخر البعيد من تعقيدات الأمور يسبح في عالم المفارقات، كما يُوقع في الشرك المُتحذلِقين والمُدّعِين. ومن خلال استراتيجيته الحرّة يتبادل مع الفكر الصور البيانيّة ويجمّلها فتزدان بمعانٍ جديدة حرّة وغنيّة كما هي الحال في اللغة الموسيقيّة»[72]. كما يستفيد الساخر من حالة الركود المُؤقّتة التي تنمّ عن إخفاق اللغة وعجزها عن الحفاظ على سلامة الألفاظ من اللحن ومن التعقيد، وبناء على سكون المعركة يتربّص الساخر في مركز الدائرة، أي النقطة الوسطى التي تتساوى فيها المستقيمات ليبدأ لعبته مع الحقيقة. وأوّل رماية يقوم بها هي ردم الهوّة الميتافيزيقيّة التي تتغنّى بها الحقيقة. يرى جانكلفيتش، على غرار الفيلسوف ألان، أنّ عمليّة المنطق عند الإنسان مُسيّرة وفقاً لمنطق عصب آليّات الجسم البيولوجيّة المُتحكّمة فيه. وهذا ما يدفع بالإنسان ليكون ملاذاً لتفكيره أو احتقاراً له. هذه الآليّات المنطقيّة هي آلياتٌ نسبيّة. لأنّ لكلّ عمرٍ حقيقته، ولكلّ عصرٍ حقيقته، ولكلّ مادّة حقيقتها أيضاً»[73]. والسؤال الذي نطرحه ما هو معيار الحقيقة عند جانكلفيتش الذي من خلاله يُطلق الأحكام، ولماذا آمن جانكلفيتش بوَرَعِ الكذب (Mensonge Pieux) وعَدَّه أقوى من الحقيقة؟

---

(71) Ibid., p. 160.

(72) Jankélévitch, *La Musique et l'ineffable*, p. 62.

(73) Jankélévitch, *L'ironie*, p. 51.

إنّ مجهود العقلنة الذي يميّز التأمّل الفلسفيّ ويُضفي عليه ثباتاً، يُترجَم عند جانكلفيتش بعرضٍ مبتورٍ وغير مُنتظم. هذا العرض يُظهِر مفاعيل الحقيقة التي تُحدثها الأفكار بصورةٍ معكوسةٍ. وهذه الأفكارُ قد تُرسلُ شظاياها في مرايا متكسّرة تعكس معاني الألفاظ وتُشوّه صورها. وقد يغدو من الصعب بعد عمليّة التّشويه تقويم الهيكليّة المعرفيّة. ويرى جانكلفيتش أنّ البلاغة تعلّم فنّ الإقناع. و«هذا الفنّ في الإقناع هو تحايلٌ غير شرعيٍّ من القبول والتصديق والرضا، وفيه تنقسم استجابات الإنسان لرسالة الإقناع إلى قسمين: قسمٌ يندرج ضمن قاعدة التفكير، وقسمٌ يندرج ضمن قاعدة اللاتفكير»[74]. ما يعني جانكلفيتش هو الاسترخاء في أحضان وعيٍ مُطمئنٍّ من دون تفكير في المهارات اللغويّة. أو بصورةٍ أخرى، استسلام الأخلاق واسترخاؤها في أحضان الجمال. لكنّ الوعي عند جانكلفيتش هو في حالة انشغال دائم وليس كما أحبّ أن يصوّره. وهذا الوعي الذي يقيم مكان الساخر منهمكٌ في التنقيب في سراديب الفلسفة المتخفيّة (Crypto-philosophie) عن ذاتٍ غائبة لينفيها أو ليخلقها من جديد أو ليحوّل غيابها إلى حضورٍ[75]. هذا الغياب الذي يُغيّبه الوعي هو السخرية على حدّ قول ألكسندر بلوك «Ironiser, c’est s’absenter».

أحبّ جانكلفيتش أن يتَلثلثَ (Se Vautrer) في كرسيّ الخطأ ويستغرق فيه. «هذا الاستغراق في الخطأ يتمّ على غرار انسلالِ الفكرة الرمزيّة في تورية السخرية المُمهّدة للمعرفة والموقّعة وفقاً لمقاييس نسبية مستنبطة من واقع الجمال»[76]. فالحقيقة تتطلّب الجمال لتصبح حقيقةً. لكن ما هي الاستراتيجيّة التي أعدّها لكي يصبحَ الجمال حقيقةً ولكي تصبح حقيقة هذا الجمال أخلاقاً؟

2 ـ السخرية والجمال

إذا كانت عاطفة الجمال تنبع من الدهشة، وإذا كانت الدهشة الفلسفيّة الجماليّة هي وليدة الارتباك والذهول، فمردّ هذا الذهول إلى الوعي بالجهل، على حدّ قول ياسبرز: «دهشتي تُشعرني بجهلي». «هذا الوعي بالجهل هو التنبّه لإدراك صعوبة السؤال المتلبّس لغة الضيق والانغلاق والشك، وهو مواجهة التقاليد الموروثة وتفكيك خطر الانصياع

(74) Jankélévitch, *Le Je ne sais quoi et le Presque rien*, tome III, p. 67.

(75) Renée Schaerer, «Le Mécanisme de l’ironie dans ses rapports avec la dialectique,» *Revue métaphysique de la morale* (Paris), no. 3 (1941), p. 185.

(76) Jankélévitch, *L’ironie*, p. 88.

لـهـا»[77]. هـذا ما دفع بجانكلفيتش إلى الاستنجاد بربّة فن المفارقات (Muse des Contrastes) لحماية الفن من استدعائه للمثول أمام أحكام اللغة. وبما أنّ هذه الإلهة هي مُلهمة السخرية الحاضنة للوعي الفنّي، فالوعيُ فيها يتطلّب رمايةً فنيّة للجدّ. والفنّ فيها يتطلّب تنافساً في الرمي لفكّ رهن المفارقات. وهذا مُغايرٌ لحالة التعبير الجدّي العاديّة غير الطارئة. لكنّ التعبير الجدّي قد يلجأ إلى هذه الروح الساخرة حالما يقع في المفارقات. و«بما أنّ حركة الصير والتحوّل والخلق تغمر العالم وترصد تفاعلاته في ظلّ جوّ الفوضى والعماء، فمن هذا التغيّر المتدفّق لهذا الكون على الدوام تنبثق نظرة الفنّان الذي يسخر من هذا العالم ويزدري كلّ ما يضجّ فيه، فينظرَ إليه نظرة طيّارٍ يُحلّق من علٍ»[78]. ربما لا يرى المحلّق في الفضاء من خلال هذه البانوراما الوجوديّة سبباً مهمّاً يجعل الإنسان يتعلّق بحقيقة هذه الأرض وقواعدها. من هنا يأتي تطابق السخرية مع الفنّ. و«بما أنّ هدف الموسيقى التحليق حول العالم، فهذا التحليق نشوته مزيجٌ من كلّ أنواع الشغف، وشعاره القليل من كلّ شيء على حدّ قول باسكال. وهو شبيهٌ أيضاً في الموسيقى بحركة النّقر (Pizzicato) والتقطّع (Staccato) والنبر (Accent)»[79]. هذه الصور الموسيقيّة التعبيريّة التي تخلّد الاهتزاز بنوعٍ من التمجيد المؤثّر للنّفس، هي مرموزة وساخرة تتلوّن بجميع ألوان الأحاسيس. كما تطرح أسئلة، ويبقى كلّ سؤال مُعلّقٌ على سؤال. والسؤال المعلّق يترجم حركة ميلوديّة تحقّق تماثل الأضداد[80]. «تواؤم الأضداد هذا نتلمّسه عند الموسيقي إريك ساتي وشوبان في انسياق الأنغام، وعند باغانيني في تلويناته الموسيقيّة الغريبة. وقد تصوّر هذه الأنماط الموسيقيّة من خلال البراعة في عزفها روح الخفّة، أي المِزاج المرح الحرّ الذي يسري في القلوب وفي العقول. وهذا المِزاج قاعدته السرور والإصغاء وعدم الاحتكام إلى نظريّة»[81]. هذا الموقف مماثل لوجهة نظر دوبوسي الذي لا يؤمن بوجود نظرية مُحدّدة في الوجود، والذي يرى أنّه من غير النافع أن تجعلنا الموسيقى نفكّر. وبما أنّ الموسيقى كالسخرية فهي تصوّر الفن الذي يؤثّر في العقل والقلب كما توصل المعنى من دون عمليّة تبادل. هذا المعنى يعدّه جانكلفيتش تنويهاً لشعرٍ يُصدي (Mention échoïque). غير أنّ هذه الميزة تلمّح إلى الكثير من المسائل الاجتماعيّة والثقافيّة والفنيّة. كما أنّها تؤثّر في مرمى الأبعاد، أي تؤثّر في الذي لن

(77) Jankélévitch, *La Mauvaise conscience*, p. 39.
(78) Jankélévitch, *L'ironie*, p. 182.
(79) Ibid., p. 35.
(80) Maurice Boucher, «Ironie romantique,» *Cahiers du sud* (mai 1937), p. 32.
(81) Jankélévitch, *La Musique et l'ineffable*, p. 120.

يحصل أبداً وفي الذي لم يحصل بعد[82]. في هذه السخرية التي تمدح صير الحياة وتحوّلاتها، تختلط الأضداد وتتواءم الصور البلاغيّة. يندرج هذا في الموسيقى التي تقبل تحت ستار التناغم المعسول كلّ أنواع الزيف وكلّ أنواع التغيّر. وقد تتظاهر الموسيقى أحياناً بطرح المشاكل لكنّها تطلق العنان لعفويّة الوعي الذي يكشف الثغر. على سبيل المثال، المؤلّف الموسيقي مومبو استعان بإيحائيّة الإيجاز الإضماريّ (Brachylogie) لكي يسطّر الثغر على صفحات السخرية البيض. وقد تكون المُواربة (Circonlocution) في سخرية الموسيقى المزنّرة بالدوران هي الشعر بحدّ ذاته. وهذا الشعر هو شعورٌ متولّدٌ يؤاخي بين العفويّة والذكاء ويسخر من مسلّمات التواطؤ. لكن كيف رأى جانكلفيتش أنّ الفنّ يواجه السخرية؟ ولِمَ لا تستطيع السخرية أن تكون فنيّة؟ مع أنّ كلّ ما ذُكر في كتابه **السخرية** يبيّن تماثل السخرية وتشاركها مع الفن. لقد رأى جانكلفيتش أنّ مهمّة الفن تكمن في شيْد الأشكال المُتمَّمة. كما رأى أنّ «الفن هو شعور حيّ وحدّ نهائيّ للخلق. وهذا الشعور يحمل معانيَ متعدّدة. وفي الفن يكمن العرض في النتيجة، كما أنّ ثمرة العمل هي سير العمليّة. ويحوي ثمار الفنّ الوجود بكلّ تفاعلاته، بيدَ أنّ السخرية هي عمليّة فكريّة تتحرّر في الحركة الخلّاقة ولكنّها ليست هي هذه الحركة»[83]. نرى جانكلفيتش يتناقض مع ما سبق أن ذكره في سياق البحث عن مهمّة الفن التي تُباغت الفهم وتستدعي حواسّ الإنسان كلّها. والسؤال الذي نطرحه هنا: في نظام الحواسّ يوجد عدد من أنواع الأحاسيس، سواء كانت إيجابيّة أم سلبيّة. وإذا كانت حاسّة السمع هي ما يعنينا في هذا البحث كبابٍ للطرق عليه من أجل سماع الموسيقى ومن أجل معرفة مدى تأثيرها في سلوك الإنسان وأخلاقه، وبخاصة إذا كان الإحساس إيجابيّاً وأمّن لنا الاستئناس حتى لو كان سلبيّاً أيضاً، فكيف يختلف الفن وبخاصة الموسيقى مع فنّ السخرية؟ إنّ في الموسيقى كما في السخرية ازدواجاً استقرائيّاً (Dédoublement Inducteur). وهذا الازدواج هو باعثٌ على تداعي الأفكار. وهذه الأفكار تُسِرُّ إلينا هذه الازدواجيّة وتعكسها.

(82) Wilson Sperber, *On Verbal Irony* (Paris: Éd. Lingua, 1992), pp. 53 and 76.

(83) Ibid., pp. 38-56.

الفصل الثاني

تجليات المآلات الأنطوإطيقيّة والإستطيقيّة عند جانكلفيتش

تتطلّب عمليّة استجلاء المفاهيم الأساسيّة لموضوع «التأصيل الجماليّ للأخلاق» استنهاضاً لقوى خفيّة نستلّها من الجماليّة الوجوديّة. هذا الاستنهاض يتمّ على إيقاع الصير الزمنيّ الذي تحثّه على السير طاعةُ امتثال الوجود. وسبب هذا الامتثال للوجود جهل المعرفة بمعرفة سرّ الجمال، ووعي سرّ هذا الجمال بجهل الدهشة السارّة فيه لعمليّة فنّ الفهم. وهذا الفهم يحصل بالحدس، وفي تأجّج لحظة الخلق الأخلاقيّة التي تعترف ولا تُعرَف في خفر الظلام المُوفي إلى حقّ الأخلاق، وهذه اللحظة تختفي ولا تُخفي فروضها الميتافيزيقيّة؛ وهي التي يُقال فيها شيء مختلف ويُعمل عمل مختلف. كما تتمّ عمليّة الفهم من خلال تلمّس الفضيلة المُسنّنة ونشدان الحبّ المُطلق، والاتّحاد الكليّ بالوجود. ولكن إلى أين يحملنا هذا الحُلُم بالحبِّ، وما هذه الرغبة في الخلق، وهل يجوز أن يستدعي المرء حالات الصوفيّين بوصفها أدلّة، وهل للطاعة والامتثال معانٍ ثابتة، أم أن هذه المعاني مشروطة بالفضاء العقليّ الذي يشترط دلالتها؟ فلنبدأ باستقراء مفهوم الوجود ورسم دلالاته وفق مُقابلة الإنسان له.

أولاً: مفهوم الأنطولوجيا

إنّ مفهوم الأنطولوجيا هو العلم الذي يدرس الوجود بذاته، الوجود بما هو موجود (أرسطو)، والكائن بما هو كائن، مستقلّاً عن أحواله وظواهره[1]. ولعلّ وصفة التحرّر في

---

(1) جميل صليبا، **المعجم الفلسفيّ** (بيروت: الشركة العالميّة للكتاب، 1994)، ج 2، ص 560.

التعريف هي التي جعلت الكثير من الفلاسفة يبتعدون من «الأنطولوجيا» وهم ينظرون إليها كأنّها لغوٌ فارغٌ (هيغل وكانط). ذلك بأنّهم اهتمّوا فقط بالماهيّات والتصوّرات، أي بالأفكار المُجرّدة. مع العلم أنّ مسألة وجود الأشياء هي مسألة تُطرَح علينا قبل ماهيّتها. وقد بيّن جانكلفيتش ذلك بقوله: «الكائن هو الشموليّة المُطلقة والتكملة للموجود، وهذا الموجود هو مُعطى جاهزٌ ولا يطرح أيّ سؤال إلّا مسألة الحزن الأونطيقيّ»[2]. وبدلاً من أن نهتمّ بوجود ما هو كائن كما يقول هايدغر، نهتمّ بطبائع الأشياء الموجودة، أو بماهيّاتها، ونُهمل ظاهرة الوجود البسيطة والبديهيّة[3]. وقد أثارت عمليّة تحديد مفهوم الأنطولوجيا الكثير من الإشكالات. وبقي السؤال المُنصبّ على الوجود سؤالاً متجدّداً، ينهلُ من مَعينٍ لا ينضب، لكن منذ أن صاغ أفلاطون السؤال: ما الموجود من حيث وجوده؟ توجّهت جهود الفلاسفة من أجل الاقتراب من مطلوبه. فكان أن اتّجه تاريخ الفلسفة من الموجود إلى الوجود. فلنبيّن إذاً ما هو هذا الوجود وكيف صوّره جانكلفيتش من خلال الإنسان والزمن والصير.

1 ـ الوجود

إنّ مفهوم الوجود هو من أعمّ التصوّرات ومن أكثر الأشياء غموضاً، كما أنّه من أوضح الأشياء، لكنّ حقيقته تبقى في غاية الخفاء. هذه الصيغة التي نشعر بإنيّتها قبل ماهيّتها هي شكل التساؤل الذي طرحه كلّ من سقراط وأفلاطون وجانكلفيتش على النحو التالي: ما هي هذه المعرفة، أو ما هو هذا الجمال، أو ما هي هذه الحركة المعرفية والجماليّة الكامنة في الصير والزمن؟

من الواضح أنّ السؤال عن الماهيّة يروم بناء معرفة نستقيها من أبجدية الوجود والموجود الحيّ. وهذه المعرفة تتطلّب الشموليّة والدّقة. من قوانين الكون الأساسيّة، التساوق والنموّ المولّدان للنظام والامتداد، لكنّ الأمر يختلف عند جانكلفيتش. فبين الجمال وسؤال الوجود عن سببه، يعلو الحدس في التفكير، ويحكم الذوق في الشعور، والشعور في الحكم. وبين فعل الأخلاق وسؤال الكائن عن قوانين كونيّته، تبوح التساؤلات

(2) Vladimir Jankélévitch, *Les Vertus et l'amour* (Paris: Flammarion, 1986), p. 124.

(3) «Ce qui existe est de l'ordre de l'événement, de l'accident et de la non identité. L'existence ne se répète pas, elle est inintelligible comme tout ce qui ne se reproduit pas. Elle est la foi simple, sans retour, la présence pure vouée à l'oubli, la trace illisible d'abord parce qu'il n'y a personne pour la lire.»

انظر: François Georges, «Les Difficultés de l'existence,» dans: Monique Basset [et al.], *Écrit pour Vladimir Jankélévitch* (Paris: Flammarion, 1978), pp. 271-272.

ببعض سماتها، منها أنّنا لا نبدأ، بأن نعرف أو بأن نريد، بل بأن نشعر. يتضمّن السؤال الوجوديّ الفلسفيّ شكّاً قبليّاً في الجواب، يُناهض به الوثوقيّة. وكلّ سؤال يطرحه يستدعي البداية لتساؤل جديد، إذ لا يرى أن هناك معرفة جاهزة ونهائيّة، بل مجموعة آراء في إطار التكوّن. ومن الواضح أنّ في كلّ مُكوّنٍ شيئين للتعرّف إليهما: ماهيّة الشيء (quid sit)، وفعله (quod sit). غير أنّ الوجود عند جانكلفيتش هو «سرٌّ غير مُحدّد لا يَستند إلى محمول (Prédicat)، له قوى ذاتيّة خاصة به، هو سقطة لفعل القول وإبطالٌ للتناقض لأنّه تلاقٍ للخلق والخليقة وليس قراءةً لها»[4]. وما يُحدّد هذا الوجود عند جانكلفيتش هو الانصهار «للما لايُفكّر فيه والما لايُبحثُ عنه». وتشترك الفلسفة والجمال بهذا التعريف لأنّ كلّاً منهما يهدف إلى إحداث كائنات وجودها مُبرّرٌ بذاته.

رأى جانكلفيتش على غرار الفيتاغوريين وعلى غرار الموسيقيّ الفرنسيّ رولان مانويل، أنّ «الموسيقى هي صدى لنظام العالم، كما أنّها وسيلة لمعرفة الوجود. وكأنّ الكون هو الذي يعلو ويهبط على المدرج الموسيقيّ»[5]، أي أنّ العالم الموسيقيّ هو صورة مُصغّرة عن تراتبية الكوسموس. وكذلك أيّد قول الشاعر الروسيّ ألكسندر بلوك بأنّ «الموسيقى خلقت العالم وهي جسمه الروحيّ أو فكره المُبهم»[6]. كما أيّد موقف شوبنهاور بقوله: «العالم موسيقى مُتجسِّدة بقدر ما هو إرادة مُتجسّدة». وجلُّ القصد الإشارة أنّ الموسيقى تمتزج بالكون، «وإذا كانت الصرخة الأولى هي أوّل تعبير صوتيّ، فبذلك تصبح الموسيقى ليس ما يواكب الوجود فقط، بل ما يتقدّم عليه، أي بمنزلة العاصفة»[7] أو حركة الانطلاق نحو الوجود الإستطيقيّ.

أحبّ جانكلفيتش أن يكون شاهداً للوجود الإنسانيّ وليس فيلسوفاً له على غرار كيركيغور. ذلك بأنّ هذا الوجود حضوره المعرفيّ مسبوقٌ في كلّ ذاتٍ إنسانيّة. وهذا الحضور على حدّ قول ديكارت هو «حضورٌ كلّيّ مُعلّق (Ubiquité Suspendue) يتجدّد فينا كلّ لحظة، وقد نشارك أحياناً في عمليّة الخلق «خلقي من الله ومنّي»[8]. لكنّنا لا نستطيع التنبّه إلى وجوده من دون الأشياء التي يحلّ فيها سرّياً. يطرح علم الوجود

---

(4) Ibid., pp. 269 et 271.

(5) لقد حاول جانكلفيتش أن يُظهر أبعاد المقامات الموسيقيّة التي تُترجم حالات الشعور الإنسانيّة والوجوديّة. وبخاصّة مقامَي الماجور الكبير والمينور الصغير.

(6) المصدر نفسه، ص 23.

(7) Pascal Quignard, *La Leçon de musique* (Paris: Gallimard, 2002), pp. 114-115.

(8) Georges, «Les Difficultés de l'existence,» dans: Basset [et al.], *Écrit pour Vladimir Jankélévitch*, p. 272 (ma création par l'être et par moi).

كذلك مسألة العلاقات القائمة بين الوجود بالذات وأحواله في ماهيّة الأشياء، أو في إنسيّة الإنسان الآخر. والحقيقة أنّ جانكلفيتش يرى كالفيلسوف سارتر أنّ من مسؤوليّة الإنسان رعاية كلّ إنسان، وحماية حريّته وقيمه «الغير هو الآخر، وهو الأنا الذي لست أنا»[9]. لهذا لم ينفصل جانكلفيتش الفيلسوف عن جانكلفيتش المُواطِن العالميّ المُندِّد بجرائم النازيّة التي لا يمكن مسامحة مُرتكبِيها. لأنّ السماح يتطلّب الكلام، والكلام غير جائز مع الأموات. و«هذه الجرائم هي مخالفة لما ورّثتنا إيّاه الحياة. إذاً نحن في حضرة الجريمة الميتافيزيقيّة التي تنبثق من الخبث الأنطولوجيّ والتي تستهدف إلغاء الإنسان»[10]. كما ركّز جانكلفيتش على الصلات الأنطولوجيّة التي تشدّد على الإخلاص للماضي. فـ «الماضي يحتاج إلينا على عكس المستقبل والحاضر. وهذا الماضي يحضر من خلال الذكرى، وهذه الذكرى هي من مهام الذاكرة، التي عليها أن تحيي عدالة الأموات أمام ذنوب الأحياء. وعندما نلغي العقاب فهذا يعني أنّنا نناقض الأخلاق باسم الأخلاق»[11]. وإذا كانت الأخلاق في نظر جانكلفيتش تجتاح الوجود، فهذا يعني أنّ الإنسان هو كائنٌ أخلاقيّ برمّته، إذ لا وجود له خارج إطار الإطيقا. وكأنّ الفلسفة من وجهة نظر جانكلفيتش لا تبدأ بعلم الوجود أو الأنطولوجيا، بل بعلم الأخلاق. وكأنّ علم الأخلاق ليس فرعاً من علم الفلسفة بل هو الفلسفة. خلاصة القول إنّ مفهوم الأنطولوجيا عند جانكلفيتش لا يأتمر بصيغة الأمر أو الواجب بل يتمّ في ظلّ انبساط الأمر الجيّد لإمرة حاكم الجمال، وفي ظلّ اتّصال الأنا بالآخر والمرئيّ باللامرئيّ. لكن كيف يعيش الإنسان لحظات العشق والجمال في هذا الوجود، وكيف سيقاوم تقلّبات الزمن وتغيّرات التاريخ؟

2 ـ مقابلة الإنسان للوجود

إنّ انزلاق الإبستيمولوجيا إلى الأنطولوجيا في فلسفة جانكلفيتش، ليس إلا طريقة لنبيّن ميزة الوجود المقتصرة على التلاقي والسير والصير. وقد جسّد جانكلفيتش

---

(9) «Quand nous disons que l'homme est responsable de lui- même, nous ne voulons pas dire que l'homme responsable de son individualité, mais qu'il est responsable de tous les hommes. Quand nous disons que l'homme se choisit, nous entendons que chacun d'entre nous se choisit. Choisir c'est affirmer en même temps la valeur de ce que nous choisissons».

انظر: Jean Paul Sartre, *L'existentialisme est un humanisme* (Paris: Gallimard, 1970), pp. 24-25.

(10) Vladimir Jankélévitch, *L'imprescriptible* (Paris: Seuil, 1986), p. 25.

انظر أيضاً: Alain Le Guyader, «Sur l'imprescriptible chez Jankélévitch,» *Magazine littéraire*, no. 333 (1995).

(11) Vladimir Jankélévitch, *Le Paradoxe de la morale* (Paris: Seuil, 1989), p. 7.

الفكرة البرغسونيّة، وهي فكرة الكون والكائن المتمثّلة بالصير، وفكرة الجوهر المتمثّلة بالارتقاء عن طريق الآخر. ورأى أنّ الإنسان هو الكائن الوحيد الذي يستقبل الوجود بوعيٍ فرحٍ ليُسقِط عليه أحكامه الجماليّة وقيمه الأخلاقيّة. لذا تطلّب فهم الوجود عنده البحثَ المباشِر في أبعاد الإنسان. «نحن أمام الإنسان بل في داخله، نستبطن ذاته لنمسك بجذور كينونته العفويّة الحرّة الغائرة إلى حدّ اللانهاية، قبل أن تجرفها سيول الصير وتوطّنها في بؤر الحركة الدائريّة المُتمثّلة بالعودة دائماً إلى الذات، وبأفول الفكر على مشاكله»[12]. إذاً وضعُ الواقع الإنسانيّ عند جانكلفيتش هو وضعُ الواقع المُطلق الحرّ المُعيَّن خارج الدائرة المُقفلة. المُتمثِّل بحلّ الصراع بين المتناقضات. «أليس التآلف هو الحلّ للتناقض أكثر ممّا هو تآلف غير عقلانيّ له، أفليس هذا تعريفاً للائتلاف الذي يوفّق بين الفضائل المتناقضة على حدّ تعبير أفلاطون، أفليسَ هو أيضاً النهج الذي يعتمده عالَمُ الموسيقى»[13]؟ الإعادة أيضاً هي التي تسمح بأن نتقدّم على طريق الحياة نحو هذه الفرادة. وبفضل هذه الإعادة، قد نصبح قادرين على أن نوفّق بين توقنا إلى الجديد المتمثّل بالمحطّة الإستطيقيّة، ورغبتنا في الاستمراريّة المتمثّلة بالمحطّة الإطيقيّة. إذاً ثمّة صدى وجوديّ وموسيقيّ يجيب الواحد فيه على الآخر[14]، هدفه موضوع الغبطة التي يتّحد فيها الإنسان مع الوجود ليصل إلى الفضيلة، وهذا سعي كلّ إنسان يبحث عن الفضيلة لكي يتوصّل إلى الخير من أجل ذاته ومن أجل غيره[15]. الاتّفاق مع الغير هو جزء لا يتجزّأ من عمليّة تحقيق السعادة. وهذا هو واقع الواقعيّة الجماليّة وواقع الواقعيّة الأخلاقيّة اللذان يُعلّمان الإنسان أن ينظر إلى اختلاف البشريّة بالطريقة التي يُنظَر فيها إلى النوطات الموسيقيّة، إذ «إنّ كلّ نوطة موسيقيّة تختلف عن الأخرى لكنّها تحتاجها في اختلافها وتشابهها، لأنّهما يشتركان معاً في عمليّة توليد الصوت. والاثنان يحترمان العمليّة الجدليّة. وهذه أيضاً حقيقة الوجود عند جانكلفيتش التي تكمن في «الأنا ـ الأنت، والأنت ـ الأبديّ»»[16]، وفي اتّحاد الواحد في الكلّ والكلّ في الواحد (أفلوطين). يرى المتأمّل في هذا الوجود كلّ شيء فيه يحيا ويعمل لغيره. وكلّما نجح الإنسان في تحرير نفسه من سجن التمركز الذاتيّ، تزايد انخراطه في الواقع، واقع الآخر الذي من خلاله يعرف وجوده. هذا يعني على

---

(12) Vladimir Jankélévitch, *Premières et dernières pages* (Paris: Seuil, 1994), p. 145.

(13) Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'ineffable* (Paris: Seuil, 1983), p. 28.

(14) Isabelle de Montmollin, *La Philosophie de Jankélévitch* (Paris: PUF, 2000), p. 253.

(15) Baruch Spinoza, Éthique IV (Paris: Flammarion, 1965), p. 252.

(16) Jankélévitch, *Les Vertus et l'amour*, p. 176.

حدّ قول غابريل مارسيل أنّ وجود الذات لا ينكشف إلّا في إطار من التواصل الحيّ مع غيرها من الذوات فتتفتّح في ذاته الرأفة بالبشريّة والرغبة بالجماليّة. والطريق الذي عليه أن يسلكه هو الارتجال الذي يفكّك القوانين التي تنصّ على قواعد مطّردة يحمل اطّرادها الكثير من المعاني التي تستكين وترتاح في حضن نقيضها. لكن ما يثير التساؤل والحيرة هو السؤال التالي كيف يمكن إحاطة الإنسان بحقيقة نفسه أو حقيقة ما يساويها في إمكانيّة الوجود؛ وكيف يبحث الإنسان عن ماهيّة الوجود الموجود، وكيف يتكلّم عليه وكأنّه شيء متأخرّ، وهو الحاضر المُعلّق في كلّ مكان وحضوره مسبوق؟

تُحلُّ هذه الإشكاليّة بحسب رأي جانكلفيتش حين يعترف الإنسان أنّ الوجود قائمٌ من دونه، قد اكتسبه الإنسان وأصبح في إمكانه أن يستند إليه. لأنّ «وجود الإنسان في هذا العالم يتجسّد في حضور، ويُعاش ويُختبَر كامتلاء (Plénitude)». «فالإنسان هو على رتبة خالقٍ ثانٍ، وهو عبارة عن نسق لا يتجزّأ عن نسق الكونيّة. وقد يكون صورة عن النّسق الإلهي الذي يتجسّد في صفات لامتناهية. وقد تتأمّن استمراريّته في هذا الوجود من خلال مصادفة عجائبيّة يؤدّي فيها الحظّ دوراً خارقاً وعجيباً»[17]. ولكن يترتّب عن حضور الإنسان في هذا الوجود إضافة شيء على المطلق على حدّ قول ديكارت. فما الشيء الذي أضفاه وجود الإنسان وأضافه على هذا المُطلق عند جانكلفيتش؟

إنّ الإنسان في نظر جانكلفيتش هو الكائن الإشكاليّ المنفتح على اللامتناهي. فهو من جهة يُعَد موضوعاً، ومن جهة أخرى يُعَد الذات التي تبحث وتسأل. وهذا ما يجعله دائماً في حيرة وتساؤل عن نفسه والعالم والآخرين، وذلك لإضافة معنى من جهة، ولنيل العون من العالم الروحانيّ من جهة ثانية. هذه اللاكفاية هي حافز الرغبة عند الإنسان. يرى جانكلفيتش أن «الإنسان عمارة فنّ التعبير عن التاريخ، وثمرة النسب التي تتولّد من جبِلّة سلَفِه (Nature Ancestrale). وهذا التاريخ الاستعاديّ غير المسبوق هو غائيّة الوجود الإنسانيّ، وهو أيضاً مرآة الإنسان حيث تتكسّر فيها صورته إلى نُتفٍ، منها ما يقبع في تاريخ ثابتٍ، ومنها ما يقبع في تاريخ مُتغيّر»[18]. ومن ثمّ فالإنسان بحسب مفهوم جانكلَفيتش هو وريثٌ لطبيعتين. الطبيعةُ **الأولى** هي الطبيعة النورانيّة الداخليّة القابعة في

(17) Ibid,. p. 112.

(18) Basset [et al.], *Écrit pour Vladimir Jankélévitch*, pp. 37 and 184.

عمقه، والمتمثّلة بالنبع الذي لا ينضب، وقد يتمثّل دور النبع بسكب النِّعم التي تمنحنا ميلاً باطنيّاً مستديماً إلى الخير والحبّ والفرح، وذلك عن طريق المماثلة. والطبيعة **الثانية** هي الطبيعة المرتبطة بعرضيّة الوجود، أو بالظروف الاجتماعيّة التي تقرأ الإنسان وتسطّره وتجعله يتضامن مع الحياة أو الوجود[19].

قد نفهم أحياناً هذا التضامن والاستسلام وكأنّه إمضاء لمحدوديّة الإنسان. وقد شبّه جانكلفيتش هذه المحدوديّة عند الإنسان بحجر الرّحى المثقوب بتجويفاتٍ ومسامّ تؤدّي إلى التخفيف من ثقل وزنه. هذه الثقوب التي تنخر الإنسان تتمدّد وتنكمش استجابةً لبعض المثيرات، وقد تؤدّي إلى انجراف الإنسان وراء النزوات والإغراءات التي نتجاهل فكّ عقدتها. غير أنّ هذه الحدود ليست قيوداً كما أنّها لا تستطيع أن تحجب نافذة الإنسان عن هذا الكون، لأنّ هذا الإنسان هو استمراريّة للموجود ومكمّل له. وهو الحاضن للواقعية الجماليّة المجسّدة لقيمة الجودة المُطلقة القائمةِ مقوّماتُ وجودِها من حقيقتها الواضحة. وهو الحامل أيضاً لعلامات الشموليّة المُطلقة التي لا تفرض أيّة سلطة وأيّ حكم، بل على العكس من ذلك فكلّ المواهب هي تجلّيات روحيّة تجعل الإنسان يحقّق أسمى درجات الوجود المُتجسّدة في الكمال. كما تمكّنه من أن يفهم الموجود وهو يتصوّر اللاموجود. لكن ما هذا اللاموجود الموجود الذي يتّكئ عليه جانكلفيتش ليفهم الوجود؟

يتضمّن الصراع على الوجود وما هو أبعد منه أبعاداً كيانيّة تستنهض قوى لسبر الأعماق الكيانيّة، بالانتقال من الحالة الأكثر تنافراً إلى الحالة الأكثر تساوقاً. وهذا التساوق هو تجسيد لذكر الزمن في الاحتواء، ولذكر الاحتواء في الزمن. أي أنّ الزمن هو الحاوي على مكنونات الأحداث التي لا تُدرَك إلّا في كنف إطاره المُطلق الموجود بوجود الوجود وبوجود الكائن الزمنيّ في هذا الوجود[20]. وهذا ما نستشفّه في فلسفة جانكلفيتش، إذ يرى أنّ الإنسان مغمور بالزمانيّة اللاارتداديّة التي تنبثق من اللحظة المقدّسة، وفيها يكمن سرّ فعل التحوّل العجائبيّ (Transsubstantiation). لكن ما هو الجوهر الأنطولوجيّ لهذه الزمانيّة الممتدّة على نحو وجوديّ؟

---

(19) Vladimir Jankélévitch, *La Mort* (Paris: Flammarion, 2008), p. 23.

(20) Jankélévitch, *Les Vertus et l'amour,* p. 34.

3 ـ الوعي الزمنيّ

إنّ جانكلفيتش هو من الفلاسفة والفنّانين الذين تغنّوا بسرّ الزمن وقد عُدَّ من الثوابت في فلسفته[21]. وما دامت الإشكاليّة لم تُحسَم في إيجاد تعريف لمفهوم كينونة الزمان، فهذا الأمر قد دفع بالكثير من الفلاسفة إلى التنحّي عن تعريفه. كما انساق عدد منهم إلى تسليمه للحدس (أوغسطين وباسكال)، أو إلى وصفه كمقولة إلهيّة متعالية (كانط وجانكلفيتش وهايدغر). أو إلى الأخذ في نظريّة أينشتاين، أو في فيزياء نيوتن بوصفه كينونة مُطلقة. نحن نتذكّر صيحة أوغسطين التي أطلقها، وهو على أعتاب تأمّلاته في سرّ الزمن: «إنني لأعرف معرفة جيّدة ما هو الزمن شرط ألّا يسألني أحدٌ عنه. لكن لو سألني أحد ما هو وحاولت أن أفسّره لارتبكت»[22]. «وقد يعود سبب الارتباك والحيرة في تفسير ماهيّة الزمن إلى إيقاع الوعي الوجوديّ الأسرع من إيقاع الزمن الإنسانيّ، وإلى الخلل في تطبيق التوازن بين المدّة الزمنيّة الكامنة في الوعي والأشياء»[23]، كما يعود الارتباك أيضاً إلى عدم تمكّننا من تدجين الوقت[24]. لكنّ جانكلفيتش كما برغسون وغويو (Guyau) لم يستوقفه الزمن التاريخيّ الذي تُسطّره الوقائع، بل الزمن الداخليّ النموّ (Endogène) الذي يوقظ فينا الضمير من خلال سمته الإلهيّة، والذي يشتغل على بلسمة الجراح. قد يُطلَق على هذا الزمن الذي هو مجال الشعور، اسم الديمومة، ونرى أنّنا نقيسها ونقسّمها إلى أجزاء تتعاقب معها حالاتنا الشعوريّة التي يتمايز بعضها من بعضها الآخر. هذا الزمن النفسيّ في رأي جانكلفيتش، كما في رأي باسكال وأوغسطين، يمثّل حياة الوعي وحقيقة القلب والشعور، وهو مرتبط بالحرّية التي يتمّ فيها اكتشاف الأنا. ورَجعُ صوت أوغسطين في تحديد ماهيّة الزمن ردّده صدى صوت جانكلفيتش الصامت الذي أراد القبض على معنى الوجود بإفلاته، والذي قرّر الانغماس في صيرورته الخلّاقة وذلك بالانسياق رقصاً مع إيقاعه الزمنيّ ليعود إليه بفعل الذكرى والنوستالجيا والجمال، وذلك بقوله: «عندما يتوقّف الإنسان عن طرح سؤال علامَ يقتصر الوجود، أو ما قوامُ الوجود؟ تنبعث الحياة من جديد، لأنّ الوجود زمانيّة متجوّلة (Temporalité Ambulante)، والإنسان مُثقلٌ بفكرة الوقت وإحساسه، وهو متأثّرٌ فيه وبه من دون معرفته. هذه الزمانيّة المُتغيّرة المعالم

---

(21) Mathieu Girard, «La Fonction de la temporalité dans la conscience morale chez Jankélévitch,» (Thèse de doctorat, 2010-2011), p. 1.

(22) Augustin, *Les Confessions*, Livre onzième, chap, XIV.

انظر أيضاً: Vladimir Jankélévitch, *Le Je ne sais quoi et le Presque rien* (Paris: PUF, 1981), t. I, p. 124.

(23) Ibid., t. I., p. 143.

(24) Vladimir Jankélévitch, *L'Aventure, l'ennui, le sérieux* (Paris: Aubier-Montaigne, 1976), pp. 108-109.

لا تستطيع أن تحدّد الفكر». وهذه أيضاً «حال الموسيقيّ البارع عندما نسأله عن سرّ براعته، يرتبك ويضيع ويتفلّت من الإجابة»[25]. فالموسيقى هي فنّ القول بالزمن، أي كلّ شيء فيها مرتبط بحراك الزمان، كما أنّ النوطات الموسيقيّة هي مجموعة من ذوبان العلاقات المتفاعلة في حركيّة أزمنتها. تنطبق المقولة ذاتها على إنسان الأخلاق الذائع الصيت، فصيت فعله يغمر لطف زمان الوجود من دون تعليل أسباب فعلته وتحليلها. فما يُستنتج من ذلك أنّ سبب الهروب من تحديد ماهيّة الزمن يعود إلى لعبة «الزمن المتغيّر الذي يغيّر كلّ شيء من حوله وكلّ ما يحيط به، لأنّه يعقد قرانه على أودية الوجود وهضابه. وهذا يعني أنّ كلّ ما هو موجود متزمّن بسيل الزمان وبحركة المدّ المطّردة فيه التي تجعل كلّ شيء جارياً وكلّ شيء مَنُوطاً بالتغيّر وعدم الثبات»[26]. وهذا ما يؤدّي إلى تحويل الشيء إلى شيءٍ آخر مختلفٍ عنه.

ومن ثمّ، فالزمانيّة هي قوام كينونة الكائن، واستشراف معنى الكينونة لا يمكن أن يتمّ إلّا في أفق الزمان، أي بكيفيّة مغايرة تقضي بأنّ استشراف معنى الزمان لا يمكن أن يتمّ إلّا في أفق الكينونة[27]. لكن لن يتجلّى معنى الزمان، «هذه الحقيقة الكوراليّة» (réalité chorale)، إلّا ضمن كينونة إنسانيّة تخطّ لذاتها مشروعاً زمانيّاً أو كيانيّاً. ويرى جانكلفيتش أنّ هذا المشروع يجب أن يكون مُزوّداً بمضامين نفسيّة ووجوديّة. من هنا جاء تمييزه بين زمن في الصرف اللفظيّ (ظاهرة اللغة) وآخر على المستوى الوجوديّ. أي بين «زمن الأرقام التي تتكسّر لتولّد أعراض الضجر والنوستالجيا والندم والحزن. والزمن النفسيّ الحقيقيّ الذي تمتدّ جذوره في الذكريات والآمال. وقد ينطلق المرء فيه عن طريق البصيرة والحدس بمشاركة قدسيّة اللحظة التي تتجدّد باستمرار وتحرّرنا من الوحشة التي تسكن قفار زمن التجربة»[28]. يرى جانكلفيتش أنّ تاريخ الوعي الإنساني ليس تاريخاً هادئاً، لأنّ ما من حياة من دون معركة وحركة على حدّ قول نيتشه. وكلّ حركة هي تقدّم حافل بالنصر المتجدّد دائماً. وكلّ ذلك يُبطلُ مبدأ الهويّة، ويُبطل تعريف ما هو كائن في هذا الصير الزمني الذي يتغيّر على امتداد خطى الزمان. ولكن في هذا السيل الزمنيّ قد تتوكّد طاقات الإنسان وملكات تفكيره. وعندها يستطيع أن يحقّق ذاته ويفعّل إمكانياته. ذلك بأنّ هذا التفلّت من تحديد الماهيّة هو مصدر لحريّة الإنسان. وهذه الحريّة هي ماهيّة الزمان.

---

(25) Vladimir Jankélévitch, *Quelque part dans l'inachevé* (Paris: Gallimard, 1990), p. 20.

(26) Jankélévitch, *Les Vertus et l'amour*, p. 79.

(27) مارتن هايدغر، **الكينونة والزمان**، ترجمة فتحي المسكيني (بيروت: دار الكتاب الجديد المتّحدة، 2012)، ص 428.

(28) Jankélévitch, *Le Paradoxe de la morale*, p. 279.

والإنسان بما أنّه رغبة واعية، فإنّ الزمان هو عطاء الرغبة، وتوالي الرغبات هو أساس تحقّق الزمان. فلأن يكون الإنسان حرّاً، فهذا يعني أن يكون في انتظار لشيء ما متمايزٍ عنه، ويمكن أن يكون هذا الشيء من العالم الطبيعيّ ومافوق الطبيعيّ، وهو ما يمكّنه من تجديد ذاته وخلقها على الدوام تماماً كطائر الفينيق[29]. لكن كيف يتمّ حدوث المآل (Avènement d'avenir) وما المآل الذي يرتقي إليه سائح جانكلفيتش الذي لا يحطُّ الرّحال إلّا في المُحال؟

4 ـ سياحة الزمن في الصير

يرى جانكلفيتش، وهو فيلسوف الحدث والصير، أنّ «الصيرَ هو العمود الفقريّ للحقيقة الأنطولوجيّة. وهذه الحقيقة هي أوديسة مزوّدة ببطاقة سفر للتجوال في عالم الآخر بهدف اقتناص فرص الحبّ والجمال والمعرفة والأخلاق. تنطلق هذه المغامرة من محطّة الحاضر العجائبيّة، أي من آن الماضي وآن المستقبل»[30]. هذا الحاضر المُكوّن من آناتٍ (جمع آنٍ أي لحظة) يرفع كلّ آنٍ منها الآخر، أي كلّ آنٍ ليس بعده آن، أو كلّ آنٍ ليس قبله حاضر. ثمّ تتّجه هذه الرحلة مزوّدة بالسورة الحيّة (Élan Vital) ويشترك في هذه المغامرة الأنا والعالم والأشياء. وكلّ ذات تترك ذاتها وتتحوّل إلى ذاتٍ أخرى. قد نعيش هذا الخلق الفجائيّ الذي يدفع بنا إلى تصوّر العالم «خلقاً متطوّراً» من خلال الترابط بين محاورٍ ثلاثة، هي الكينونة والسيرورة والصير (كان ـ سار ـ صار). هذه المُقوّمات يُسنِد إليها جانكلفيتش مفهوم الأنطولوجيا، كون الكينونة هي بدء الوجود والسيرورة حركة سير الزمن، والصيرورة هي ما انتهت إليه هذه الكينونة. «لا نفكّر في فكرة الزمن ولا في فكرة الصير، بل في المحتوى الصائر الذي يتحوّل من حال إلى حال ومن زمان إلى زمان، فالإنسان في محاولة دائمة لا تعرف الاستقرار لأنّه الصير المتجسّد والزمانيّة الجوّالة»[31]. ما يعنيه هذا القول أنّ السيرورة تبقى في فراغ إن لم تقع على شيء يخضع لها ثم ينتهي ليدخل في صيرورة أخرى. جسّد جانكلفيتش الفكرة البرغسونيّة، أي فكرة الكون والكائن المتمثّلة بالصير، وفكرة الجوهر المتمثّلة بالارتقاء من طريق

(29) Alexis Philonenko, *Jankélévitch: Un système de l'éthique concrète* (Paris: Sandre, 2011), p. 474.

(30) Jankélévitch, *Les Vertus et l'amour,* p. 106.

(31) «L'homme est je ne sais quoi de presque inexistant et d'équivoque qui n'est pas seulement dans le devenir, mais qui est lui-même un devenir incarné, qui est tout entier durée, qui est une temporalité ambulante. Ni il n'est, ni il n'est pas, donc il devient [...], il n'est pas ce qu'il est, et il est ce qu'il n'est pas, n'est plus et il n'est pas encore, car le même devient toujours autre par altération continuée.» (Vladimir Jankélévitch, *Henri Bergson* (Paris: PUF, 1959), pp. 36-37).

الآخر. وهذا الاتّصال بين الأنا والأنت يمكن أن يرتقي فيصبح تواصلاً مع المُطلق أي الله. لكن كيف يستطيع الزمن أن يكون موجوداً بغياب الماضي، وبتأخّر حدوث المستقبل، واضطراب الحاضر؟

«إنّ الصيرورة هي الشاشة التي يُعرض عليها شريط الزمن بكلّ تفاصيله، وهذه الصيرورة هي سرٌّ فجائيٌّ وخلقٌ في اللحظة وآنٌ مستمرٌّ دائماً في بعد (aujourd'hui est toujours encore) كفعل كون للّاكون، يأخذنا إلى مقاميّة وجود تقتصر على أن نكون غير ما نحن كائنون عليه، وعلى أن نستمرّ. وفي استمراريتنا يتجدّد الخلق وصنع المعجزات (Thaumaturgies)»[32]. يتمتّع هذا الصير بصلاحيّة الحاكم الديونيزيّ، لا يُقدّم محطّات استراحة ويغدو كصيرٍ هاربٍ ومُباغت يؤطّر اللحظة من كلّ الجوانب في «الما قبل» و«الما بعد». وأحياناً أخرى يكون بمثابة علاجٍ وتجلٍّ للنّعم[33]. وبما أنّ الزمن هو حدس الصير، فهذا الأمر قد يُهدّئ من قلقنا أمام سلبيّة صورة الزمان. وهذا الصير هو صير لتفرّديّة[34] الإنسان التي تحمل معها الحلّ للمشاكل والتناقضات والارتقاء والتبدّل الجذريّ والإبداع. وبما أنّ «الموسيقى هي لغة الصير والذكريات، فبفعل طرائقها الإستطيقيّة تكون قادرة على استعادة براءة الزمن المفقود من خلال طواف الوقت الدائب عوداً على بدء، وذلك لتحويله إلى كينونة جماليّة أبديّة»[35]. كما تستطيع أن تُجمّد الزمن في الآنيّة وتحتويه بماضيه وحاضره ومستقبله.

ثانياً: مفاهيم المعرفة

ما المعيار الذي اختاره جانكلفيتش للتعرّف إلى حقيقة الجمال في الأخلاق، وهل يمكن تبنّي أنوارٍ معرفيّة كالجهل في المعرفة والحدس وسرّ اللحظة لتوظيفها في خدمة الجمال والأخلاق؟

1 ـ الجهل الحكيم وعي المعرفة

دخل جانكلفيتش إلى دار المعرفة من باب الإعجاب والطاعة، بمعنى آخر من خلال تجاوز موقعيّة الذات واصطفائها. وها هوذا يُصرّح: «يتمثّلُ الإعجاب بخضوع العقل

---

(32) Jankélévitch, *Le Je ne sais quoi et le Presque rien*, t. I, p. 36.

(33) Vladimir Jankélévitch, *L'alternative* (Paris: Alcan, 1963), p. 51.

(34) التفرّديّة هي ما به يتشخّص الكائن ويتعيّن وجوده في الزمان والمكان.

(35) Jankélévitch, *La Musique et l'ineffable*, pp. 186-187.

وانحنائه أمام عظمة الخالق وخلقه، كما تتمثّل الطاعة بامتثال مجانيّة الطبيعة ولُغزها»[36]. وفي قلب هذه المجّانيّة يُعانق نظرنا الوجود، ويلقى العناق ترحاباً في فُرجٍ تمتدّ من البساطة إلى التعقيد ومن الغموض إلى الوضوح، ويأخذنا التساؤل إلى حدٍّ نشكّ فيه، لا بل يُفضي فيه السهل غامضاً[37]. هذا التساؤل هو من يحرّك الحقيقة كونه منبّه الفكر الخامد، ومفتاح الحقيقة الذي يُدخلنا إلى جوهر الفهم. والسؤال الذي نطرحه هنا: كيف يُفهم الجمال مُقترناً بالأخلاق؟

يعني الفهم عند جانكلفيتش الإعادة من جديد. والإعادة هي فعل بداية تتجدّد باستمرار، وهنا يكمن سرّ فعل الخلق[38]. أن نفهم فهذا يعني أن نبتكر وأن نُزيل تعدّديّة البعد، كما يعني أيضاً الإبطال لشيء ما وإلغاءه. وأن نفهم ونتجاهل، أو نتجاهل ونفهم، فهنا تكمن مُعضِلة الخِيار بين من يفهم ويجهل الفعل، ومن يجهل الماهيّة ويعيش الفعل. من هنا تنشأ عمليّة المعرفة. وبالنظر إلى تعثّر عمليّة الفهم، فقد لجأ جانكلفيتش إلى الجهل الحكيم (Docte Ignorance). هذا يعني أنّه من الممكن معرفة الكثير من الأشياء، ذلك بأن نُفرغ ذواتنا من المعرفة من أجل إيجاد نقاوة في الرؤية. ولاعتبار في ذلك أنّ «من يدّعي المعرفة لا يعرف شيئاً، والذي لا يدّعي المعرفة يعرف. لهذا السبب، فأفضل طريقة للتخلّص من هذا الإرباك اللجوء إلى صورة التدبير في لوح التورية التي تعني الكثير في قول القليل بخلاف عمليّة التعظيم (Emphase) التي تعني القليل من خلال قول الكثير»[39]. إضافة إلى ذلك لجأ جانكلفيتش إلى المُواراة (Escamotage) التي تلهو مع السجع والجناس. وقد اختار هذه الصور المجازيّة لأنّها تُحدث نغماً موسيقيّاً يُطرب النفس ويُريح الأذن كما تستأنس إلى التوافق الذي يحصل من دون تكلّف. هذا ما أطلق عليه المؤلّف الموسيقيّ ليزت تسمية «حياء العاطفة»، من هنا ولادة الشكل الانطباعيّ.

رأى جانكلفيتش أنّ التعريف عن الجمال يتطلّب نصف معرفة (Demi-gnose) عرفانيّة غنوصيّة نجهل تحديد قدسيّة ماهيّتها (Divinum Quid)[40]. وهذا يعني أنّنا ندخل في عمليّة السرّ لأنها تليق بتعريف العمل الفني. وهو رأى، على غرار باسكال، أن «القدرات

---

(36) Vladimir Jankélévitch, *La Philosophie première* (Paris: PUF, 1986), pp. 143-144.

(37) Pierre Tortignon, «Le Simple,» dans: Basset [et al.], *Écrit pour Vladimir Jankélévitch*, p. 187.

(38) Jankélévitch, *La Philosophie première*, p. 166.

(39) Vladimir Jankélévitch, *L'ironie* (Paris: Flammarion, 2005), p. 87.

(40) «Je devine le que (oti) sans savoir le quoi (ti), j'ai l'intention de quod, mais j'ignore le quid, c'est à dire «savoir». Le quod est de ne rien savoir, savoir du vide ou savoir ce qu'on ne sait pas, savoir en ignorant: Car l'ipséité est toute contraire d'une (res scibilis) c. à. d d'une chose qui peut être sue.» (Jankélévitch, *La Philosophie première*, pp. 144-149).

التصوّريّة للفراغ»، قادرة على تصوّر مبادئ يغذّيها النور الحقيقيّ، فتحلّل وتبرهن لكنّها لا تُطلق تسميات وعناوين. وجد جانكلفيتش صورة للمعرفة في الموسيقى التي تنطلق من العزف على الملامس، وقد شبّهها بالموسيقى البتوليّة المصوّرة لحالة صفاء النفس. أفليسَ الإيقاع الموسيقيّ رنيناً يوهمنا باستمراريّته؟ يشير جانكلفيتش إلى تذويب الشيء مافوق الحقيقيّ، و«هذا الذوبان هو سمة تصوفيّة تخبّئ دور العقل وتطغى عليه»[41]. ميّز جانكلفيتش، على غرار الفيلسوف الروسيّ برديِيف (Berdiaev)، ثلاث مراحل لتكوّن المعرفة وهي: «الحالة البدائيّة **الأولى** المتمثّلة بالبراءة التي لم تختبر التفكير الحرّ، وقد أطلق على هذه الحالة اسم «البراءة السابقة»؛ والحالة **الثانية** التي تصوّر حالة الازدواجيّة المترنّحة بين مثال التقييم وحريّة الاختيار، وهذا ما حدّده بالعقلانيّة؛ والحالة **الثالثة** التي تتمثّل بالكمال، أي بما يتخطّى حالة الوعي، وقد أطلق عليها تسمية «البراءة اللاحقة»[42]. هذه الحالات هي حالات مماثلة للمحطّات الأربع التي تسلكها الأوديسة الأخلاقيّة عند جانكلفيتش. وإذا كانت المعرفة عند جانكلفيتش لوناً من ألوان الوعي الجماليّ والأخلاقيّ، فالوعي هو طريق من طرق الكينونة، وباب لدخول الإنسان إلى الوجود. فلنبيّن كيف وظّف جانكلفيتش دور هذا الوعي؟

2 ـ الوعي وضمير السؤال عن الشعور

من حكمة سقراط، إلى إرادة شوبنهاور، إلى تفوّق العقل الباطنيّ عند فون هارتمان وتيّار الشعور عند وليم جيمس، ومن فكرة النموّ النفسيّ عند ستانلي هال، والنفس الخفيّة عند فريدريك مايرز، والوعي في اللاوعي عند كارل يونغ، والذات المفكّرة عند ديكارت، والذاكرة عند برغسون، والجهل الحكيم عند جانكلفيتش، تتنوّع التصوّرات في تحديد حالة الشعور أو الوعي أو الإدراك، وذلك لتوصيف مَلَكات المحاكمة المنطقيّة أو الشعوريّة التي تحكم داخل وعينا في مقابل تخلّي اللاوعي عن استئناف المحاكمة. وتبقى الإشكاليّة مطروحة عن موضوع تصوّرات الوعي ودلالاته. بمعنى آخر، يبقى التساؤل عن «سرّ تيّار الشعور» على حدّ قول وليم جيمس، أو عن فيض هذا الانسياب المتواصل للمُدرَكات والأفكار والمشاعر الكامنة داخل الذهن[43]. وعليه، فقد ميّز جانكلفيتش بين مستويين من الوعي: المستوى **الأوّل** هو الذي يُصوّر الوعي كحالة تأمّليّة

(41) Jankélévitch, *La Philosophie première*, p. 180.

(42) Montmollin, *La Philosophie de Jankélévitch*, p. 194.

(43) لطيف زيتوني، **معجم المصطلحات** (بيروت: دار النهار للنشر، 2002)، ص 66.

تتطلّب التركيز والتذكير، كما يصوّره كحالة إحساس أوليّة للفكر، كونها حدسيّة؛ والمستوى **الثاني** هو الذي يتعلّق بالأخلاق ويدلّ على خاصيّة الفكر التي تُصدر أحكاماً تتعلّق بقيمة الأفعال الأخلاقيّة. من خلال هذا الوعي الأخلاقيّ قد يشعر الإنسان بمسؤوليّة سواء تجاه أفعاله أو تجاه أفعال غيره. وانطلاقاً من هذا التصنيف الدلاليّ يمكن أن نترجم إشكاليّة الوعي عند جانكلفيتش من خلال الأسئلة التالية: كيف ينفتح الوعي الإستطيقيّ والإطيقيّ على العالم وعلى الآخرين؟ وكيف تتمثّل الذات نفسها؟

يرى جانكلِفيتش أنّ الوعي هو الشموليّة المُطلقة التي تؤطّر مدار اللحظات لكي يتسنّى لها رؤية الأبعاد. وهذا الوعي هو وعي لمعرفة الماقبل والمابعد؛ الماقبل أي وعي الانتباه، والمابعد أي وعي الانتظار. فوعي الإنسان هو وعي في الزمن ووعيٌ في الحركة التي تجعل التصوّر الذاتي للإنسان قادراً على احتواء موضوعيّة العالم. هذا الوعي يعزف على إيقاعٍ تفوق سرعتُه سرعة الزمن البيولوجيّ، وهو يشهد لحركات مفاجئة وبدايات خلّاقة. وفي هذا الصدد يقول جانكلفيتش: «في عمليّة الوعي لا تنفصل الذات عن الموضوع، فالذات هي السبب والنتيجة، الجرّاح والمريض، الأنا والأنت، وهي سرّ المنفرد إلى قسمين»[44].

لا شك في أنّ الوعي عند جانكلفيتش هو مونولوج مربك؛ وها هوذا يُصرّح: «ماذا نسمّي هذا الثنائيّ الذي يرافقني ويتبعني أو الذي يسبقني ويتركني، وما سرّ هذا المتعدّد والواحد في آنٍ معاً، وهذا الأنا ـ الآخر الذي يتأمّلني بنظره الغائب، وبماذا نصف هذا النشاط للثنائيّ الصامت الافتراضيّ، وهذه الأنا المسكونة بأنا أخرى والعاكسة لصورة الأنا»[45]؟ وعليه، فما يُستدلّ من ذلك أنّ الوعي الإنساني عند جانكلفيتش هدفه «الآخر والتوجّه نحوه». هذا الموقف قريب من قصديّة الوعي عند هوسّرل؛ والميل الطبيعيّ لتوجّه هذا الوعي هو بأن ينسى الإنسان ذاته ويهرب من صدى صوته لكي ينفتح على كلّ ضجيج العالم[46]. ذلك بأنّ الآخر هو الذي يجعل من ذاتنا موضوعاً للوعي، وكذلك لأنّ «الوعي المنكفئ على ذاته لا يفي بوعوده، ولا يُفضي إلى شيء، وهو ضلال يخدع نظرنا ويشلّ سير الفضيلة ويُعيق البراءة، كما يحرفنا عن الدعوة الصادقة إلى الحبّ والفعل»[47].

---

(44) Vladimir Jankélévitch, *La Mauvaise conscience* (Paris: Alcan, 1966), p. 30

(45) Jankélévitch: *Le Paradoxe de la morale,* p. 13, et *Les vertus de l'amour,* p. 144.

(46) Jankélévitch, *La Mauvaise conscience,* p. 21.

(47) Montmollin, *La Philosophie de Jankélévitch*, p. 30.

يتبيّن لنا أنّ جانكلفيتش يؤمن بقوّة الوعي الأخلاقيّة، ويرى أنّ للعدالة والفضيلة مبدأ فطريّاً تستند إليه أحكامُنا التي تُصدرها أفعالنا وأفعال الغير. ومهمّة هذا الوعي كمهمّة الابن الضالّ، مواجهة المحن قبل العودة إلى ذاته(48). شبّه جانكلفيتش هذا الوعي بالعين الساهرة والصوت الخفيّ الذي يهمس في الصمت وهو نداء متأخّر (Trop Tard!!!) ووظيفته أخلاقيّة(49)؛ لهذا السبب يأتي بعد الفوات. وقد صوّر جانكلفيتش الوعي كمرآة للأحاسيس الباطنيّة التي تؤمّن توافقنا مع الواجب الأخلاقيّ الذي عَدّه وعياً خلّاقاً، ويصبح وجوده وجوداً جديراً بمنح روح الفيلسوف والفنّان الموجود في داخل الإنسان رتبة شاعر(50). هذه الرتبة الشاعريّة هي إبداعُ إضافةٍ إلى الوجود تمنح الإنسان وعياً جماليّاً نستشفّه من خلال الأشياء التي تصبح حوامل لقوى سريّة وروحيّة، لكنّها تُحدث أحاسيس حقيقيّة واعية وغير واعية. وما دام الفنّ لا يُزهر إلّا عندما يتجاوز الإنسان الوعي من خلال اتّقاد العاطفة كما يحدث أثناء سماعنا للموسيقى، فقد نتواصل أحياناً مع الأشياء من دون أن يكون لدينا وعيٌ واضحٌ لأنّ في داخلنا مُدرَكات حسيّة مغايرة عن مدركات الحواسّ. وقد يكون من بين هذه المُدرَكات الذهنيّة وعي معرفيّ مباشر من دون استدلال عقليّ، وهذا ما يوصّفه جانكلفيتش بالحدس. وعليه، فلنبيّن ما هو هذا الإدراك المباشر المتمثّل بالحدس وما هذا التعاطف العقليّ العاطفيّ الذي يَعدّه جانكلفيتش فيضاً من الحياة؟

أ ـ الحدس

إنّ جميع المسالك الفكريّة والفنيّة التي تتطلّب الإبداع تشترط وجود الحدس. ولكي نستدلّ على نقطة الانطلاق التي دخل منها جانكلفيتش إلى عالم الجمال والأخلاق علينا أن نستأذن الحدس(51). هذا الحدس الذي عَدّه جانكلفيتش «الوعي الضائع والمُستردّ بنعمة الفرح الفجائيّة، والرأس المُسنّن من اللحظة، ومن بريق الفكر. غير أنّ هذه السِمة اللحظيّة تغرّبه وتبعده من المعرفة الروحيّة. وهذا الحدس يقدّم الماضي بتعاطفٍ واستئناس كما يدخل المستقبل من غير استدلالٍ مباشر»(52). وقد عَدّه

(48) Vladimir Jankélévitch, *L'odyssée de la conscience dans la dernière philosophie de Schelling* (Paris: L'Harmattan, 2005), pp. 65 et 67.

(49) Vladimir Jankélévitch, *Le je ne sais quoi et le Presque rien* (Paris: Seuil, 1980) t. II, p. 105.

(50) Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace* (Paris: PUF, 1975), p. 7.

(51) Daniel Moreau, *La Question du rapport à autrui dans la philosophie de Jankélévitch* (Paris: Les Presses de l'Université Laval, 2009), p. 44.

(52) Jankélévitch, *La Philosophie première*, pp. 75, 114 et 161.

جانكلفيتش فرعاً من الحبّ لأنّه يُطوّع الإبستيمولوجيا لخدمة الإطيقا. كما عَدّه نوعاً من اليوتوبيا المتفلّتة من الزمن والقادرة على أن تحيا مع أو من دون قوّة محرّكة[53]. كما جعل منه الحدّ الوسط القابع بين التأمّليّة التي تدّعي معرفة المُطلق، والنسبيّة التي تدّعي قطع الطريق جذريّاً عن هذا المُطلق[54]، كونه هدماً للمسافة المعرفيّة التي تضمّ سلسلة لامتناهية من الأفعال المختلفة التي تقتصر على المقامات الموجودة عند الإنسان، والتي يلمّ شملها الحدس ويوحّدها كما يتوحّد المعنى الموسيقيّ الملموس الذي تكمن فيه معانٍ متعدّدة.

وقد تُطلّ نافذة الحدس عند جانكلفيتش على البساطة، كما هي الحال عند الشاعر إيف بونفوا. هنا يكمن سرّ حلّ المُعضِلة الفلسفيّة، «فالحدس يعني التصوّر الشامل الذي يجد البساطة في تحليل البراهين ونزع التعقيدات. ذلك بأنّ اللحظة الحدسيّة تتجاوز التناقضات وتجسّد الاعتراض الدائم للوضوح المُخيّب والتنظيم الدقيق والاختفاء للأبعاد»[55]. وبما أنّ اللحظة الحدسيّة تتحدّد بالانبثاق، فهذا الجانب يضعها في خانة الميتافيزيقا التي تساعد على إنهاء خيبة الأبعاد. وعليه، فالحدس عند جانكلفيتش هو دائماً في تجاوزية مستدامة؛ فهو إعادة إنتاج وخلق، إذ يُقدّم إلينا اللامتناهي بصورة بسيطة، كما يصوّر لنا إعادة خلق للخلق (Itération Créatrice). وكذلك «يقتصر الحدس على المُطابقة بين الفعل والعمليّة الربانيّة حيث تبدأ ولادة هذا الفعل. وقد تتّخذ هذه العمليّة مكاناً لها مسوّراً كمكان الصلاة، حيث تستسلم فيه كلّ طرائق الفكر إلى نوعٍ من الصوّفيّة»[56] التي تشهد لعمليّة الحبّ الغامر لطف الوجود. وهذا يُمثل محور التيولوجيا التصوفيّة التي يُعبّر عنها بأعين النفس. وعليه، فلنتحدّث الآن عن مادّة هذا الحدس وآليّته المستودعة فيه.

ب ـ اللحظة: سحرها الرائي لسرّها

يرى جانكلفيتش أنّ اللحظة هي مادّة الحدس وانسيابه، غير أنّ هذا الانسياب هو تاريخ لحدث متحرّك. يضمّ هذا الانسياب جميع الأحوال والتجارب الإبداعيّة التي تُجدّد ديناميّتها في الزمن العموديّ للّحظة. وهذا الحدث هو عبارة عن نقطة التحوّل التي يقيم

---

(53) Montmollin, *La Philosophie de Jankélévitch*, p. 11.
(54) Moreau, *La Question du rapport à autrui dans la philosophie de Jankélévitch*, p. 61.
(55) Jankélévitch, *La Philosophie première*, pp. 160-161.
(56) Montmollin, *La Philosophie de Jankélévitch*, p. 170.

فيها الخلق والتي لا تتّخذ شكلاً مُعيّناً لأنّها مكوّنة من «اللاشيء الذي لا يعدنا بأمان ولا يدعنا في مكان، بل يضعنا في عدم استقرار المواجهة القائمة بين الكشف الخاضع للتجربة، والكشف الأبعد منها»[57]. تقتصر هذه المواجهة على الرؤية المفاجئة المؤطّرة بين الموت والحياة. وسرّ الموت الكامن فيها هو مفتاح أسرار الغبطة والحزن، فهو نذير انبثاق الحياة. هذا ما نلاحظه في المقطوعات الموسيقيّة التي تحمل عناوين غامضة، على سبيل المثال «ليليّات» (nocturnes) التي تُبشّر بانبلاج الفجر النامي. وقد يتطلّب منّا الإفصاح عن ماهيّة اللحظة زمناً لامتناهياً، لأنّها تُحلّق دائماً خارج فضاء الزمن وخارج الفعل وخارج الشرح[58]. وهذا ما يمكن أن نطلق عليه تسمية السرّ المُرعِب. و«هذا السرّ هو نقطة تتمايل في دُوار الزمان والمكان، تتزوّد من اللاشكل واللاموضوع، وتُفرغ طاقتها في الممتلئ، كما تمتلئ من إفراغها لهذه الطاقة. وهذه النقطة تتنقّل في الفراغ لتصل إلى المُطلق الذي يتضمّن الكثير من التجاوزات لمضامين الزمنيّة، وذلك أنّ مادتها هي مادّة الوهب الإلهيّ الذي لا يتعلّق بالزمن»[59].

يمكننا أيضاً أن نُطلق على فوريّة اللحظة تسمية السرّ العجيب الذي يتضمّن المعنى الأعجب للسرّ المستودع فيها، كونها قوّة استكانة أو مشيئة إلهيّة إنسانيّة (fiat théandrique)، أو منحى الذروة الإلهيّة التي تجسّد سرّ الألوهيّة ومجّانيتها. وقد عدّها جانكلفيتش تجسيداً للكوجيتو الشعوري الأخلاقيّ: «أنا أحبّ إذاً أنا موجود». غير أنّ السؤال الذي يُطرَح هو كيف تتمّ الحركة الأخلاقيّة في ومضة اللحظة؛ وإذا كانت هذه اللحظة كما عَدّها جانكلفيتش جرحاً[60]، فكيف يلتئم هذا الجرح ضمن حدود فجائيّة اللحظة، وكيف يستطيع سرّ هذه اللحظة أن يستردّ لحظة اندهاشه؟

يرى جانكلفيتش أنّ الإنسان هو ملاك اللحظة الذي يكتفي بنصف ملائكيّته المتّكئة على انبثاق اللحظة المؤطّرة بإيقاع يعزف المرّة الأولى وكأنّها أوّل وآخر مرّة (semelfactivité). كما يرى أنّ «تشلّع اللحظة هو كبريق الوعي الذي يلمع على الرغم من الحاجز العائق الذي تسبّبه ثلاثيّة الأثقال الحاملة للجسم والوعي والبعد»[61]. هنا تكمن الصعوبة التي تواجهها كلّ فلسفة أخلاقيّة عندما تريد أن تموضع اللحظة الحاسمة لهذه

---

(57) Jankélévitch, *La Philosophie première*, pp. 74-75.

(58) Ibid., p. 209.

(59) Montmollin, *La Philosophie de Jankélévitch*, p. 161.

(60) Vladimir Jankélévitch, *Le Sérieux de l'intention* (Paris: Flammarion, 1983), p. 31.

(61) Ibid., p. 37.

القفزة النوعيّة. وكذلك الأمر أيضاً بالنسبة إلى الفلسفة الجماليّة. فكيف يستطلع الخيال جمالاته في منطقة الانفعالات الحادّة حيث يتناظر فيها الإبداع والاتّباع والإيداع؟

جعل جانكلفيتش إنسان الأخلاق الشرارة الذائبة التي تذوب لكي يصبح هو ذاته اللحظة. وهذا ما نشهده في حركة الأخلاق التي تتأرجح بين التضحية والأنانيّة. وقد تُحدث التضحية التبدّل السريع لأن ليس لديها شيء لتخسره، وهذا التبدّل الفوريّ قد يجمع بين التنكّر للقيم وصونها. وكذلك الأمر بالنسبة إلى الشجاعة المتمثّلة بنقطة القوّة التي تُقيم بين الخوف الذي يجب أن نتخطّاه، واللامبالاة بالخطر. توحي هذه اللحظة الفوريّة بنوع من هجمة زمانيّة مُكثّفة، فنعمة اللحظة الفوريّة الطارئة هي التي تصنع البطولة على حدّ قول نيتشه وجانكلفيتش. ومن ثمّ تتحقّق لحظة الشجاعة عند جانكلفيتش بإيقاظ العالم عن طريق الخلق بالفعل؛ غير أنّ فعل هذا الفعل يتجسّد بالحرب. فالعبقريّ والبطل تتنابهما خواطر لحظويّة ملحميّة ونوبات متقطّعة من الوحي[62]. فالشجاع لا يتباهى بإبراز الفضيلة، وهذا هو المنحى الإطيقيّ لاستمراريّة الفضيلة مقارنة بالتقاطع الإستطيقيّ (intermittence esthétique) الذي يشغله الخمود، لأنّ الشرارة وحدها لا تكفي لتنوير المستقبل. وكذلك الفضيلة هي التي تصنع فرصة المحبّة التي تتطلّب التضحية في كلّ لحظة.

الموسيقى هي فوريّة أيضاً، لأنّ لحظة سماعها تنقضي مع سرّ خالقها وخلقها. فاللحن ينقضي بانقضاء حصّة رنينه من الزمن الذي شغله بنغمه. ونستطيع القول إنّ الموسيقى ميتافيزيقا لحظيّة، ذلك بأنّ في اللحن نُعطي رؤية عن الكون، كما نعيش في اللحظة ديالكتيكيّة الفرح والحزن أو علاقة ضدّين تنبثق منهما اللحظة الجماليّة. وكذلك «اللحظة هي أخلاقيّة لأنّها الاعتراف، كما أنّها جماليّة تحوّلنا إلى كائنات في انتظار الماضي لنقابله ونطابقه مع المستقبل، وذلك من خلال القدرة على الطيران بأجنحة الفرح في لحظة الذهول التي تُصمتنا لأنّ الموقف يصبح أكبر من الكلمة، فنعجز عن استيعابه ونرفض التصديق»[63]. أفليس هدف جانكلفيتش أن نتأمّل الحياة تأمّلاً عميقاً، وذلك من أجل رؤية الجمال في كلّ شيء في الكون (pancalisme)[64] من خلال الموسيقى؟

---

(62) Jankélévitch, *Les Vertus et l'amour*, p. 15.

(63) Jankélévitch, *La Mort*, p. 233.

(64) تشتقّ هذه العبارة من اللغة اليونانيّة، وهي تعني أنّ كلّ شيء يجب أن يُفهَم من خلال صورة الجمال. وثمّة مذهب فلسفيّ يحمل اسمها. وهذا المذهب الفلسفيّ الجماليّ يرى أنّ كلّ القيم تتعلّق بالجمال أو الجميل.

ثالثاً: مفاهيم الأخلاق

1 ـ معنى الأخلاق من حيث الدلالة اللغويّة

تشتق كلمة أخلاق (Morale) من اللغة اللاتينيّة (Moralis ou Moralitas) وتعني الشِيَم أو الطِباع أو الآداب. كما تعني مجموعة من القواعد المتعلّقة بعلم الخير أو الشرّ، أو بعلم مبادئ الفعل الإنسانيّ الخاضع لعلم آداب الواجب (Déontologie) الذي يطرح الواجبات لتتميمها وفقاً لنهج تربويّ مُعيّن يهدف إلى الخير[65]. وما دام تعريف مفهوم الأخلاق شائكاً ومربكاً، فقد يتطلّب التعريف عدّة معانٍ نستسقيها من عدّة معاجم، ومن هذه التعريفات أنّها أحد فروع الفلسفة، وأنّها علمٌ نظريٌّ يُحدّد مبادئ عمل الإنسان في العالم، وغرضها تحديد الغاية العليا لهذه المبادئ. كما تُحدّد المعرفة بالفضائل، أو المعرفة بسيّئات الرذائل وكيفيّة تجنّبها[66]. وتعني هذه اللفظة أيضاً، بحسب قاموس لالاند الفلسفيّ، العلم وموضوعه الحكم التقويميّ القائم على التمييز بين الخير والشرّ، الذي يستند إلى ثلاثة مفاهيم منها التعاليم المُسلّم بها في عصر مُعيّن. والإثنوغرافيا (Ethnographie)، العلم الذي يبحث في خصائص الشعوب وأجناسها. أمّا المفهوم الثالث فيقتصر على العلم الذي يتّخذ موضوعاً له الأحكام التقويميّة على الأعمال الموسومة بأنّها حسنة أو قبيحة، وهذا ما يُسمّى علم الأخلاق[67]. وقد تجمع كلمة أخلاق أيضاً بين كلمتي الخَلق والخُلُق، والخَلق والخُلُق في الأصل واحد. غير أنّ الخَلقَ يُعنى بالهيئات والأشكال والصور المُدركَة بالبَصَر، وهذا ما يُستبان من الناحية الظاهريّة. وأمّا الخُلقُ فيختصّ بالطباع والأحوال الباطنة التي تُدرك بالبصيرة[68]، وقد يكون السلوك هو الفعل المُترجِم لهذه الطباع.

2 ـ معنى الأخلاق من حيث لغة الاصطلاح

لا يوجد من بين كائنات هذا العالم ما يماثل تطلّعات الإنسان وقيمه ومراميه. وقد تترتّب على هذه المُسَلَّمة الأخلاقيّة حقائق ثلاث: الحقيقة **الأولى** التي تعترف بأنّ الذات

---

(65) Christian Godin, *Dictionnaire de la philosophie* (Paris: Fayard, 2004).

(66) Paul Foulquié, *Dictionnaire de la langue philosophique* (Paris: PUF, 1969).

(67) André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* (Paris: PUF, 1985).

(68) مجد الدين أبو طاهر محمد بن يعقوب الفيروزآبادي، **القاموس المحيط**، ص 881، وأبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، **لسان العرب** (بيروت: دار صادر، [د. ت.])، ج 10، ص 86.

الإنسانيّة ذات طبيعة أخلاقيّة. والحقيقة **الثانية** التي تُظهر أنّ الإنسان مكوّن من مراتب متعدّدة تتفاوت درجاتها بحسب الأشخاص. أمّا الحقيقة **الثالثة** فترى أنّ هويّة الإنسان ليست ثابتة، ويجوز أن يكون الفرد الواحد في طورٍ من أطوار حياته إنساناً أقلّ أو أكثر منه في طورٍ سواه. وقد عرّف الجرجاني الخَلْقَ بأنّه «عبارة عن هيئة للنفس راسخة تصدر عنها الأفعال بسهولة من دون حاجة إلى فكر ورويّة، فإذا كان الصادر عنها الأفعال الحسنة كانت الهيئة خلقاً حسناً، وإن كان الصادر عنها الأفعال القبيحة سُمّيت خَلْقاً سيّئاً»[69]. وقد يكون علم الأخلاق في اصطلاح العلماء كما يُعرّفه الغزالي عبارة عن هيئة في النفس تصدر عنها الأفعال بعفويّة. ونلاحظ أنّ سلوك الإنسان موافق لما هو مستقرّ في نفسه من معانٍ وصفات، وما أصدق كلمة الغزالي حين يقول: «إنّ كلّ صفة تظهر في القلب يظهر أثرها على الجوارح. فأفعال الإنسان إذاً موصولة بما في نفسه من معانٍ وصفات صلة فروع الشجرة بأصولها»[70]. هذا ما نتلمّسه عند جانكلفيتش، فمفهوم الأخلاق هو مفهوم عمليّ تطبيقيّ يترجم حقيقة النيّة، ولكن كيف يمكن الاطمئنان إلى صحّة أحكام القواعد الأخلاقيّة بناءً على مَلَكَات[71] ثابتة من جهة، وأحوال غير ثابتة من جهة أخرى، وهل الأخلاق مُطلقة أم نسبيّة؟

إنّ الإنسان هو خليقة، وحدُّ الخليقة أن تكون في آنٍ معاً خَلقاً وخُلُقاً، وكما أنّ الخَلق يمرّ بأطوارٍ، فكذلك الخُلقُ يتقلّب في أحوال لكي يظهر في السلوك. فالفعل الخَلقيّ ملازم للفعل الخُلُقِيّ. وقد أراد جانكلفيتش أن يبني إطيقا كوكبيّة (Éthique planétaire)، لذا رأى أنّ «الأخلاق تجعلنا نُدرك الرؤية الميتافيزيقيّة للإنسان في تجربة توصل مفهوم الأخلاق بالحدس، وما إن تتوقّف الأخلاق عن أن تكون استنتاجاً معرفيّاً ومطابقاً للواجبات حتى تصبح ميتافيزيقا»[72]. ومبدأ الأخلاق الذي دعا إليه يرفض الأثرة ويؤثر الإيثار (Altruisme)[73]، ذلك بأنّ حياة الفرد تفيض على الغير وتجود بما لديها، كون الفيض هو شرط الحياة الأخلاقيّة الحقّة، والحياة هي إنفاقٌ بقدر ما هي اكتساب. والواجب هو فيضٌ من الحياة يُطلب أن يتحقّق، وفي الاستطاعة واجب: «أستطيع، إذاً

---

(69) علي بن محمد الجرجاني، **كتاب التعريفات** (بيروت: مكتبة لبنان، 1990)، ص 106.

(70) أبو حامد محمد بن محمد الغزالي، **الإحياء**، ج 3، ص 57.

(71) ملكة جمع ملكات، وهي تعني صفة راسخة في النفس، أو استعدادٌ عقليٌّ خاص لتناول أعمال معيّنة بحذقٍ ومهارة. انظر: الجرجاني، المصدر نفسه، ص 348.

(72) Jankélévitch, *La Philosophie première*, p. 2.

(73) الإيثار من مصدر آثر، أي فضّل راحة الآخرين على راحة الذات، وهو عبارة عن العطاء من دون مقابل، وعن الحبّ الفطريّ الذي يُثمر التضحية.

يجب عليّ»[74]. وليس «الواجب في الاستطاعة» على غرار المفهوم عند كانط الذي يرى أنّ ما يميّز فكرة الواجب هو مبدأ الإلزام. لذلك تُستمدّ مبادئ الأخلاق عند جانكلفيتش من التجربة، وهو يرى أنّ «حركة المحبّة هي هجمة القلب القادر أن ينقلنا إلى الما لانهاية، فيُعطي ولا يطلب شيئاً في المقابل. والواجب الأخلاقيّ هو فيضٌ من الحياة المتجدّدة التي لا تتطلّب الأحكام المستوحاة من حاجات الإنسان ورغباته، وهو يرفض الكيفيّة والزمنيّة. وكلّ دعوات المحبّة الكامنة في الخلق والعطاء يكمن وجودها في هذا التناقض المترنّح الذي نعيشه بين الأخذ والعطاء وعدم التملّك»[75]. ولعلّ هذا هو فعل تراجيديا الحياة الأخلاقيّة الذي يكمن في الإطاعة، وبهذا المعنى تُعرَّف ميتافيزيقا الفلسفة الأخلاقيّة[76]. وهذا التحليل يلقى صدى عند الفيلسوف غويو؛ ولبيان فكرته نستشهد بقوله «استشِر أعمق غرائزك وأكثر عواطفك حيويّة وأكثر كراهيّاتك، ثمّ ضع بعد ذلك فروضاً ميتافيزيقيّة عن أساس الأشياء والمصير الخاص بالكائنات وبك أنت»[77]. هذا يعني أنّ العالم والإنسان هي الفروض الأساسية للحياة الأخلاقيّة ويجب قبولهما لأي دراسة في علم الأخلاق، والعالم هو مخلوقٌ من أجل غرضٍ عاقل، والإنسان هو جزء من هذا الكون الغائيّ (المرتبط بغاية منذ نشأته)، وصلاح الكائنات البشريّة هو الصلاح العام أو هو جزء منه ومحكوم به. يعني هذا القول أنّ الوعي بالهويّة الأخلاقيّة الإنسانيّة في بعدها الكونيّ يتجاوز مفهوم الأنا (Ego)، كما يعني أنّ الذات الإنسانيّة لا يمكن فصلها عن «شبكة العلائق» التي تُغذّيها حركة المحبّة الثاوية في هوّيتها. ويرى جانكلفيتش أنّ «سائح المغامرة الأخلاقيّة يبدأ سياحته في الخفر، سنكتفي بالحديث عن ثلاثة أبعاد أخلاقيّة تناولها في معظم كتبه، وهي الخير والفضيلة والحبّ.

أ ـ حِكامةُ الخير أو الجيّد

يرى الكثير من الفلاسفة، ومنهم أفلاطون وسقراط وجانكلفيتش، أنّ فكرة الخير تتماهى مع فكرة الإله السامي[78]. فالصورة المثاليّة لفعل الخير تمثّل القاعدة الأرفع منزلة

(74) Jean-Marie Guyau, *Esquisse d'une morale sans obligation, ni sanction* (Paris: Payot, 2012), p. 248.

(75) Jankélévitch, *Le Paradoxe de la morale*, pp. 57 et 150-151.

(76) Philonenko, *Jankélévitch: Un système de l'éthique concrète*, p. 708.

(77) Guyau, *Esquisse d'une morale sans obligation, ni sanction*, p. 2.

(78) Emile Chambry, *Le Théetète*, éd. la bibliothèque éléctronique du Québec, coll. Philosophie; vol. 9 (Paris: Flammarion, 1991), p. 39.

في الوجود، والجيّد هو مطلقُ السعادة التي تُرسَم صورته في الأحوال والأفعال[79]. صرّح جانكلفيتش أنّ الخير يتحدّث مع الخيال بلغة الصور، كما يتحدّث مع الأحاسيس بلغة الجودة الحسيّة، وهو لا يُعرف لأنّه ليس موجوداً بين الأشياء. لكنّ هذا القول يتطلّب تأويلاً لفهم لغة الصور هذه، ولتذوّق لغة الجودة الحسيّة. من المعروف أنّ الشكل الفنيّ للكلمة المنطوقة أو المسموعة أو المرئيّة يأتي في صور متعدّدة، منها الصور الشعريّة، أو القوالب الموسيقيّة التي يحقّق فيها الإنسان رسالته الجماليّة والأخلاقيّة. على هذا الأساس يتطلّب التذوّق في المنحيين صورةً لتجسيد الحلم، كما يتطلّب مقدرةً لجعل الأخلاق معادلة فنيّاً لهذا التذوّق. هنا يكمن دور الخيال لاستكمال صورة هذا الألق الجيّد، والنظر في ألق الشعاع الذي يجسّد أسطورة الرغبة ورمزيّة القيم. «وهذا الضياء الخيّر الذي يمنح الهويّة لكلّ إنسان حاضرٌ في لغة الولاء والطاعة أي في لغة «النَعَم»». وهذا الخير هو النقطة المُفرَدَة التي تحوي كلّ المُتغيّرات المجاورة على نقاط تُبيّن فيها المشتق، وبذلك يتمّ إدخال الخاص في العام، كما هي الحال في السمفونيّة، فكلّ نوطة تشكّل كفايتها نوطة أخرى تكون بمنزلة نقطة التحوّل أو نقطة المُلتقى لإيصال النغم. لذا يجب تأمين حركة جريان هذه الدائريّة لتسييل الأفكار المتصلّبة (de Rendre Fluide les Pensées Solidifiées) على حدّ قول هيغل. فالأخلاق يمكنها أن تكون فرديّة وفي هذه الحالة تكون مقتصرة على رمز الشرف، ولكن في المقابل يظهر الحق المتعلّق بها في المجتمع من هنا انتماؤها إلى الحق العام[80]. إنّ فعل الخير عند جانكلفيتش يأتي دائماً تابعاً لآليّات الحوكمة الجيّدة (Bonne Gouvernance) التي تنبني على أركان الديمقراطيّة الحقّة. وقد وجد جانكلفيتش أنّ البحث في الأخلاق هو البحث في الخير الأسمى الذي يتحقّق من طريق الفضائل. فما هي إذن هذه الفضائل التي تشكّل مركز الثقل في فلسفته الأخلاقيّة؟

---

(79) «Le bien est ce qui est bon pour l'être singulier dans lequel il se trouve immergé, il doit se singulariser pour entrer dans l'appartenance de celui-ci, le bien ne se particularise dans la mesure où il qualifie telle action de cet être singulier, mais aussi dans la mesure où il qualifie telle action de cet être singulier, dans le premier cas, il serait un état, dans le second, il est un agir, et ce qui accuse sa particularisation. Aux jeux olympiques ce ne sont pas les plus beaux qui sont couronnés mais les combattants, car c'est parmi eux que se trouvent les vainqueurs.» (Gilbert Romeyer Dherby, *Le Bien et l'universel selon Aristote* (Bordeaux: Université de Bordeaux III, 1973) p. 194).

(80) Sohie Druffin-Bricca et Laurence-Caroline Henry, *Introduction générale au droit* (Paris: Gualino, 2013), pp. 8- 10.

ب ـ الفضائل

تعني كلمة فضيلة (Vertu) المشتقّة من اللغة اللاتينية (Virtus) الشجاعة والتفوّق الأخلاقيّ. كما تعني العلم بالخير والعمل به (أفلاطون). وهي الاستعداد للقيام بالأفعال المطابقة للخير، ومن شروطها الانخراط في الحياة الاجتماعيّة. وقد بيّن كانط أنّ الإنسان لا يكون فاضلاً حتّى يكون فعله صادراً عن إرادة صالحة تسمى نيّة الفعل، وقوام هذه الإرادة العمل بمقتضى القانون الأخلاقيّ المطابق لأحكام العقل من دون طمع في ثواب أو خوف من عقاب. وهو يرى أنّ الفضيلة هي المبدأ الداخليّ للأفعال التي يحقّق بها الإنسان كماله الذاتيّ وسعادته.

أمّا جانكلفيتش فيضع الفضيلة في نطاق القيم المُطلقة ويرى أنّ «كلّ فضيلة شخصيّة تقع في واحدة من صنوف قيم الأخلاق والجمال والفطرة. وهي تنقسم إلى نوعين، فمنها ما ينسلك ضمن إطار الفضائل النافذة أو القويّة، ومنها ما يندرج ضمن إطار فضائل الأبعاد»[81]. وهو يرى «أنّ التواضع والكرم والتضحية هي من الفضائل التي لا يستطيع الإنسان أن يملكها، بل يحاول أن يلامسها لأنّ ظهورها مختفٍ كالشرارة. أمّا الإخلاص والصداقة والعدالة فهي من فضائل الأبعاد»[82]. سنحاول الاعتدال في الشرح، لأنّ الاعتدال كما يُقال هو فضيلة الأرستقراطيّين والآلهة السماويّين[83] لكن كيف نتلقّن الفضيلة، وهل يقوى الفكر على إيجاد تعابير لتحديدها؟

معيّة الفضيلة للعلم أم للالتماع المُلهَم؟

ما انفكّ هذا السؤال يمثّل محور الإشكاليّة الأخلاقيّة في الفلسفة اليونانيّة عموماً وفي فلسفة جانكلفيتش خصوصاً. لكنّني لا أريد الغوص في جزئيّات هذه الإشكاليّة. يرى جانكلفيتش أنّ الثيمة الديداكتيكيّة (Thème Didactique) للفضيلة ترتكز على فرضيتين: الفرضيّة **الأولى** تستند إلى التفاؤل، و**الثانية** تستند إلى الثقافة. تتضمن الفرضيّة الأولى التصريح التالي: الشرُّ هو نقصٌ وضعفٌ، وفي موقع الخلل هذا يأتي العقل أو العلم لكي يسدَّ الفراغ ويُهدي المؤذي ويعيده إلى الصواب. وعليه، فمهمّة العلم تكمن في تجهيز العجز وافتراش الفراغ وإغناء الوقت، وذلك بتعرية طبع الطبيعة الغريبة عن الأخلاق، لأنّ

(81) Jankélévitch, *Les Vertus et l'amour*, p. 89.
(82) Ibid., p. 90.
(83) Philonenko, *Jankélévitch: Un système de l'éthique concrète*, p. 170.

الطبع هو الصفحة البيضاء أو اللوح المصقول (Table Rase) حيث نسجّل عليه ما نريد. أمّا بالنسبة إلى الفرضيّة الثانية فتتلخّص في هذه الكلمات الثلاث: «الفضيلة هي علم». وهذا يعني أنّ «الفضيلة مسألة تعليميّة، وبالمعرفة يُغني المتفائل خُلوّه الأخلاقيّ، وهذه أيضاً حقيقة نبوءَة عرّافة دلفس (oracle de Delphes). فما تعلّمه سقراط من هذه العرّافة الجهل الحكيم، «وعلم الجهل يعني الوعي وهو لا يتطلّب نتيجةً لفعل الفعل ولا يُجيب عن سؤال الماهيّة فهو تجلٍّ لروح الوحي. ولعلّ مقولة «إعرف نفسك» هي الترجمة لهذا العلم.

إنّ الفضيلة تتطلّب جدّيّة الحكمة وتفعيل الذكاء، وهي سلبيّة وإيجابيّة تتشارك مع الإرادة، وهي تُعلِّم ولا تُعلَّم، نكتسبها من خلال ممارسة العادات الجيّدة ومن خلال التجربة التي تخلق العادة، كما أنّها تبدأ من فعل الإرادة، وتُقرأ مباشرة في الأفعال، وتُختبَر سرّياً في الصير وتفرض مواقف متغيّرة باستمرار[84]. كما تتمتّع بحسٍّ إيثاريٍّ وهبيّ (Sens Oblatif)؛ وقد تتحوّل إلى فضيلة مفارقة. حارب جانكلفيتش النزعات السفسطائيّة والصفائيّة ورأى أنّها تتضمّن مفاهيم مُبطّنة تكشف عن نواياها السيّئة، وتتذرّع بالإفراط الحادّ في طرح الموضوعات. ومن فرط المغالاة تقع في مصيدة الحقيقة؛ فـ«فالصفائيّ هو ذلك السفسطائيّ والوغد البائس، وهو الهادم للحقيقة، لأنّ في طلبه للمستحيل يستسلم للكذب». وقد عارض جانكلفيتش النزعة الحقائقيّة المُطلقة (Vérisme) كما هي الحال في موضوع الدفاع المُطنب والمُستبسِل عن فعل الخير الذي يؤدّي إلى قتل هذا الفعل باسم الخير. من هنا اتخذ جانكلفيتش موقف الاعتدال الفضائليّ القائم بين طرفَي الإفراط والتفريط، لأنّ ثمّة نسبيّة مُطلقة تعدّل المعيار بين الجهد النسبويّ والجهد المُطلق على غرار الطريقة التي لجأ إليها الفيلسوف جون لوك أي «القانون الفلسفيّ». ذلك بأنّ الفلسفة هي أفضل متعامل مع قيم الحق والخير والجمال، وباستطاعتها أن تُحدّد معيار الفضيلة والرذيلة كما تستطيع أن تُحدّد معيار الاحترام والازدراء. «نحن لا نتعلّم كيف نبدأ بل كيف نُكمل، ولأنّ التلقين لا يتعلّق إلّا بالإطالة الافتراضيّة للشيء (Prolongation Hypothétique)، وكذلك لأنّ ما من وصفة للارتجال ولكن هناك وصفات متعدّدة للتعبير المُطنب»[85]. فالحبّ هو العاطفة التي

(84) Daniel Moreau, *La Question du rapport à autrui dans la philosohie de Jankélévitch*, p. 142.
(85) Jankélévitch, *Les Vertus et l'amour*, p. 72.

تترجم روحَ وحي الفضيلة لأنّه هو الحامل لعدّة لغاتٍ؛ بمعنى آخر، هو هبة اللغات ونبع كلّ الفضائل[86]، وقد أثرى فلسفة جانكلفيتش ولكن كيف يعرّفه؟

ج ـ الحبّ

ما هو هذا الشيء الأرقّ من الحبّ للتعبير عن رقّته؟ وما هذا الذي يقودنا إلى الاستكانة وإلى الاتّحاد في طبيعة الحقيقة الإنسانيّة، سرّ نبع كلّ الحقائق[87]؟ إنّ نصّ السؤال يفترض أن يكون لكلّ شيء تعريفه، ربما هذا تعريفٌ عن العجز في عجز التعريف عنه، وذلك لعدم إدراك كنه حقيقته. وما أبلغ من تعريفه بلغة غير لغة النَّعَم. وبهذه اللغة نكون قد غلّبنا لغات الحبّ على لغات العقل[88]، لأنّنا بالحبّ لا نعقل وبالعقل لا نحبّ. فالشعور الخفيّ يتجوّل في كلّ مكان بحثاً عن فرصته المُنتظرة، وذلك في غفلةٍ عن العقل. فالحبّ عند جانكلفيتش هو إرادة خلقٍ، وحرّية ارتباط، وكاشف للعبوديّة[89]، كما أنّه «القاهر للموت ولكلّ ما يُهدّد الإنسان، فهو يريدنا أن نتمتّع بصور الحياة لكي نحافظ على سرّها المبثوث فينا»[90]. فمن فصول الحبّ تزهر فضائل الكرم والصراحة والتضحية والوقار والتنزّه عن كلّ منفعة[91]، «وكما أنّ الوعي عند هوسّرل هو الوعي بشيء آخر، كذلك الحبّ عند جانكلفيتش هو الحبّ لشيء آخر، والخلق لهويّة أخرى». ولكن إلى أين يحملنا جميل الحبّ عند جانكلفيتش المُهدّد بخطر الموت الذي يوصل الميتافيزيقا بالأخلاق والأخلاق بالجمال؟

إنّ ساعة الموت عند جانكلفيتش هي ساعة الحبّ الخالي من الطلب، وهي مرحلة التطهير (Catharsis) والعبور إلى الألوهيّة. فـ «الجوهر الحقيقيّ للحبّ مهدّد بالموت، لكن كلّما كان مُهدّداً صار متأجّجاً أكثر، لأنّ خطر الموت يُضاعف من حماسة الحبّ الذي يقتصر على التخلّي عن الذات»، وفي هذا التخلّي تنصهر الذات مع ذاتٍ أخرى

---

(86) Jean Delvolve, *L'organisation de la conscience morale* (Paris: Alcan, 2013), p. 27.

(87) Daniel Moreau, *La Question du rapport à autrui dans la philosophie de Jankélévitch*, p. 148.

(88) «On a objecté à l'intellectualisme la débilité de la raison face à la puissance des passions. C'est oublier que leur force procède d'un jugement implicite, c'est le cas de l'amour; Il n'est irrésistible que dans la mesure où son objet parait irrécusable.» (Henri Bergson, *Les Deux sources de la morale et de la religion* (1932), p. 88).

(89) Alvaro Lorente Perinan, «Le Corps et l'être ou ontopathie: L'espace potentiel de l'esse in via,» dans: Basset [et al.], *Écrit pour Vladimir Jankélévitch*, pp. 161 et 167.

(90) Jankélévitch, *Le Paradoxe de la morale*, pp. 61-69.

(91) Jankelevitch, *Les Vertus et l'amour*, pp. 52 et 59.

وتعيش روح المحبّ في جسم من تحبّ لتعانق المُطلق، فغاية الحبّ عند جانكلفيتش «جوهر المحبوب» (L'ipséité de L'aimé)؛ «أفليس الموت هو أن يفنى فينا الشيء عن طريق انتقاله؟ فهذه حال الموسيقى وطريقتها في ملامسة الملامس لإخراج النَغَم»[92]. هذا التأرجح النغميّ هو كالتعاقب بين قطبَي الحبّ عند جانكلفيتش. وإذا كان الحبّ عند سقراط هو عمليّة ولادة أو خلق في الجمال، فهذه الرغبة في الولادة التي يمتلكها البشر لا يمكن أن تتمّ إلّا أمام الجمال. لذا فالجمال في الحبّ هو ضروريّ، إذ لا يمكن من دونه الخلق. وهكذا تغدو الإطيقا عند جانكلفيتش إستطيقا للذات على نحو ما سيأتي الحديث عن ذلك في القسم **الثالث**. فالإطيقا لا تقف عند حدود الواجب بل تتجاوز ما يجب على الذات أن تفعل إلى ما يليق بالذات أن تكون. من هنا سُمّيت الأخلاق عند جانكلفيتش أخلاق الحبّ والجمال. فلنبيّن هذا الجمال.

رابعاً: مفهوم الجمال

إنّ «الجمال هو كمال أجزاء الشيء الذي به قوامه يُعَد جمالاً وما به نقص عن أجزاء أو عدم تناسب بين أجزائه يُسمى قبحاً»[93]. وبما أنّ موضوع الجمال هو الجميل في الفن، فلهذا يُمكن أن يُسمّى «فلسفة الفن الجميل».

تعتمد فلسفة الجمال على مشروع تأسيس أحكام القيم التي تميّز بين الجميل والقبيح، وهذه الأحكام تبقى من المسائل الشائكة لأنّها تخضع دائماً للتحوّلات، لهذا السبب فكلّ الاحتمالات في تحديد ماهيّته تبقى مشرّعة نظراً إلى اختلاف طرائق التفكير فيها. وهذا التباين يعود إلى خضوع الجمال لشبكة معقّدة من العلاقات يتداخل فيها الذاتي والموضوعي، والحسّي والمجرّد، مع عدّة عناصر تولّدها الحاجة لكي نملأ زمناً فارغاً، أو نصحّح خطأً، أو نجمّل قبحاً، أو نريح نفوساً. إذاً، أوّل خطوة في تعريف الجمال هي الاستبعاد لجميع الأحكام العقليّة؛ فـ«المشاعر والأحاسيس ليست مشتركة بين البشر، ولا توجد قاعدة موضوعيّة يحدّد بها الذوق ماهيّة الجمال استناداً إلى تصوّرٍ معيّن». وقد يضيف علم الجمال إلى الفلسفة الكثير وذلك بفعل فنّ التأمّل. لكن هل تخدم الفلسفة

---

(92) «Le philosophe- musicien parle ici en pianiste, l'impact fugitive, instantané, discontinue, durative de la vibration, l'amour pur est la note piquée, sa résonnance est la charité au sein d'une existence dans l'intermédiarité l'amphibie et l'intervalle. La valorisation de l'instant ne vise pas à déprécier L'intervalle, le premier meurt en donnant vie au second». (Ibid., pp. 238-239).

(93) يوسف كرم، **العقل والوجود** (القاهرة: دار المعارف، 1956)، ص 183.

الجمال؟ فقيمة الفنّ تكمن خارج الذات المدركة؛ ونظراً إلى عدم ثبات المواقف المتضاربة في شأن تحديد ماهيّته، فإنّه يمكن بيان آراء الفلاسفة المتنوّعة التي ساهمت في إثارة مسألة البحث عن الجمال، كما يمكن اختيار أدوات المعنى من أجل إبراز صورة الجمال وذلك من طريق السعادة والحريّة والإرادة. فلنتذوّق إذاً بعضاً من مهارات الفلاسفة في شأن ماهيّة الجمال.

1 ـ نظرة الفلاسفة إلى الجمال

موضوع الجمال مطروق منذ أفلاطون، لكنّ الفيلسوف الألمانيّ باومغارتن (Baumgarten) هو أوّل من وضع التعريف الاصطلاحيّ لهذا العلم ودعاه باسم علم المعرفة الحسيّة، وذلك في كتابه **تأمّلات فلسفيّة في موضوعات تتعلّق بالشعر**. قصد باومغارتن بهذا التعريف ربط تقويم الفنون بالمعرفة الحسّية، وهي معرفة تتوسّط الإحساس المحض والمعرفة الكاملة، وتقرّ بأنّ الاهتمام بالأشكال الفنّية هو أولى من الاهتمام بمضامينها[94]. وقد اقتصرت مهمّة الجمال عنده على التوفيق بين ميدان الشعور الحسّي وميدان الفكر العقليّ، وبين حقيقة الشعر والفن من ناحية، وحقيقة الفلسفة من ناحية أخرى. هذا التوفيق اتّخذ أيضاً منحى توسيع الفلسفة بفضل علم الجمال.

اختلف الفلاسفة في تحديد معايير الجمال، فرأى السوفسطائيّون أنّه لا يوجد جميل بطبعه، بل يتوقّف الأمر على الظروف، وعلى مستوى الثقافة والأخلاق. ورأى هيرقليطس أنّ كلّ شيء في نظر الله جميل وخير وعادل، ولكنّ الناس هم الذين اختلفوا في التقدير. وقال الفيثاغوريّون إنّ الجمال يقوم على النظام والتماثل والانسجام. وأخضع ديمقريطس الجمال للأخلاق، وبحث في شروط حلوله في الخطابة والشعر. وبحث سقراط في مختلف أوجه الجمال بطريقة منظّمة، وربط الجمال بالخير ربطاً تامّاً وكذلك بالنافع أو المفيد. ورأى ابن سينا أنّ الجمال هو نسبيّ يختلف مفهومه باختلاف الأوضاع والأحوال والأفراد، وهو إشراق صورة في أجزاء ماديّة متناسبة[95]. ويعد أفلاطون المؤسّس الحقيقيّ لعلم الجمال، وهو تناوله في ثلاث محاورات، هي «هيبياس الأكبر»، و«فدرس»، «المأدبة». يقول أفلاطون إنّ الجميل مستقلٌّ عن مبدأ الشيء الذي يظهر، ويمكن أن يكون انعكاساً لصورة المعقول أو لصورة الفكرة في المادّة، كما يمكن أن يكون كصورة

(94) Alexander G. Baumgarten, *Esthétique*, trad. J-Y. Pranchère (Paris: L'Herne, 1988), vol. 1, p. 121.

(95) أبو علي الحسين بن سينا، **النجاة: وهو في الحكمة المنطقية والطبيعية والإلهية**، ط 2 (القاهرة: محيي الدين صبري الكردي، 1938)، ج 2، ص 147.

الموجود أو الحق أو الخير. فالجميل ليس هو البارع ولا النافع بل هو التساؤل الذي يُلامس الأخلاق والسياسة. أمّا أرسطو فآثر الفصل بين الخير والجميل، واقتصر الجميل على الجميل الحسّي، ورأى أنّ وضع الجميل هو وضعٌ مُضادٌ للنافع؛ وأدرج البحث في الفنون والآداب بمعزل عن الأخلاق وجعل معيار الجمال في التماثل والانسجام. وعلى العكس، أظهر الرواقيّون الجانب العقليّ من الجميل وربطوا بين الجانب الأخلاقيّ والجانب الجماليّ. وأمّا أفلوطين فقد جعل موضوع الجميل محوراً لتأمّلاته الفلسفيّة[96]. وأكّد أوغسطين وبونافنتورا أنّ جوهر الجمال يقوم على الوحدة في المختلف: «الجمال هو توافق المختلف». واهتمّ ديكارت بالجانب الحسّي والعقليّ من الجمال. وأصرّ لايبنيز على أن يكون الجمال مبدأ أجمل الترابط ووحدة المتعدّد المنظّمة تنظيماً مُحكماً ودقيقاً. ورأى هيغل أنّ الجمال هو التجلّي المحسوس للفكرة، وأنّ الفكرة الإستطيقيّة تكوّن حقيقة من خلال حسّها الواقعيّ، أي أنّ الجميل يتطلّب خضوع الذاتيّة. كما رأى شلّينغ أنّه اللانهاية المعبّر عنها من خلال النهاية. وهو أيضاً الحكم الذي يوافق العقل (الأب أندريه)، والقوّة المتمثّلة بالإرادة (شوبنهاور)، والصورة المجسّدة لصورة الكائن، ولعلم السلوك الحسّي والعاطفيّ للإنسان وما يحدّده (هايدغر). والجمال هو العلم بكلّ مبادئ الحساسيّة القبليّة الذي يتناول دراسة المشاعر وحكم الذوق الخالي من المنفعة (كانط). وعند جانكلفيتش يقتصر موضوع الجمال على موضوع الموسيقى وقد تحدّث بالفلسفة عن الموسيقى، كما تحدّث عن الموسيقى بالفلسفة، مع أنّ عالم الموسيقى يختلف عن عالم الفلسفة، وممّا يستدلّ على ذلك قوله: «إنّ الفيلسوف الذي يُمعن التفكير في العالم يصبو إلى التناسق محاولاً إيجاد حلٍّ للتناقضات وتبسيط المتعذّر تبسيطه، لكنّ نظرته محدودة لكي يفهم الأشياء من خلال صورتها السرمديّة، وهي مختلفة عن نظرة الموسيقيّ، لأنّ عالمه نقيض كلّ نمطٍ متّسق، ولأنّ الموسيقى تتجاهل الهموم لأنّها خاضعة لثنائيّة المعنى واللامعنى فلا تملك أفكاراً للتوفيق فيما بينها»[97]، بمعنى آخر، إنّ أفكارها تنبثق من اضطراب الأفكار فيها. وما دام الموسيقيّ يُعيد خلق العالم من جديد، فقد هدم جانكلِفيتش بعضاً من الأوهام التي تتسلّل إلى الموسيقى، لأنّه رأى «أنّ الموسيقى هي ضحيّة كاللغة غير أنّها لا تنتج أقوالاً، ولا تعبّر عن أفكار، وليست حاملة

---

(96) Plotin, *Ennéades I, VIII* (Paris, Cerf, 1998), chaps. 6 et 8.

(97) Jankélévitch, *La Musique et l'ineffable*, pp. 27 et 153.

لمعانٍ»[98]. ولكن كيف يصون الرنين الموسيقيّ الحرّ نبرات القول لاستقبال المقدّس في الفن؟

2 ـ السعادة في قدسيّة الجمال

إنّ الفنّ هو المقاومة السعيدة الحرّة القائمة على التحرّك المُسالم، وهي الخلق عند المتلقّي لمراتب الرفعة والعلائيّة في مواجهة الشرّ الذي يهدّد العالم[99]. فالصيغة الفنيّة تصاغ من الرموز والدلالات ويمكن تسميتها بصيغة النيّة السعيدة. واستصحاب هذه النيّة السعيدة للعمل الفنّي ضروريّ لكي يثمر إحساساً جماليّاً، وهذا الاصطحاب يتناول شيئين: استصحاب ذكرها المكاني في القلب، واستصحاب حكمها الزمانيّ في الفعل. فالموسيقى الفارغة من كلّ إرادة، التي تقتصر على التعاقب المتقلّب للمشاعر الصوتيّة، وعلى معاينة السِمة الجماليّة المتلوّنة بمختلف الألوان، أو المنظور إليها من خلال النماذج المتغيّرة (Kaléidoscopie)، تبقى هامشيّة ولا تُظهر سمات الفن الضروريّة. هذا ما تؤمّنه «سعادة سحر الموسيقى. وقد تستأنس في التأمّل لتستريح في ذاكرة السماع الموسيقيّ، وهذا ما ندعوه بإستطيقا الاستقبال، لكنّ مراسم هذا الاستقبال عليها أن توفّق بين ثنائيّة الدعوة الموسيقيّة الثابتة نظريّاً وغير الثابتة سماعيّاً. تشغل الموسيقى مكاناً مميّزاً في مسألة الجهل الحكيم، وذلك لسببين يُعزّز كلّ واحدٍ منها الآخر: السبب الأوّل هو غموض الأحكام الجماليّة والسبب الثاني الزمانيّة الجوّالة المتغيّرة»[100]. وإذا كانت السعادة تقتصر على تغييب السبب، فهذا يعود إلى أنّ الأسباب في عالم الفن لا يمكن أن تكون أسباباً للسعادة، ولأنّ السعادة الفنيّة هي حالة ذهنيّة متفلّتة من سيطرة الأشياء الخارجيّة، وينبغي للإنسان أن يحرص على كسب فن السعادة من تذوّقه الحرّ لفنّ الجمال؛ فاستقلاليّة التعبير هي عمليّة حرّة تجعل من المتلقّي إنساناً حرّاً، وهي مجرّدة من المنفعة، ومرهونة بالإلهام والإبداع فقط. وإذا اكتملت شروط هذه الاستقلاليّة ننحو باتجاه السعادة التي تمنح القيم للأحداث وتخلق المعايير الإستطيقيّة والإطيقيّة لقيمها[101]. وعندها نستطيع القول مع شيلر «لا شيء غير الجمال قادرٌ على أن يجعل العالم بأسره

---

(98) Jankélévitch, *Quelque part dans l'inachevé*, pp. 288-289.

(99) Theodor W. Adorno, *Notes sur la littérature*, traduction par Sibylle Muller (Paris: Flammarion, 1984), p. 289.

(100) Jankélévitch, *Le Je ne sais quoi et le Presque rien*, t. II, p. 114.

(101) Robert Misrahi, *Le Bonheur: Essai sur la joie* (Nantes: Éditions Cécile Defaut, 2011), pp. 51 et 105.

سعيداً وحرّاً». فالسعادة يحدث فعلها من دون سابق تصوّر وتحليل، ذلك بأنّ حجم الظاهرة يُعَدّ عائقاً أمام تحديدها ما دام هو دائم الزيادة. وإذا تماهت السعادة مع الشيء وقعنا في التشيّؤ، وإذا تعالت عنه أصبح البحث عنها مثالياً. تكوّنت من هذه الإشكاليّة، ومن البحث في أبعاد العلاقة بين السعادة وموضوع البحث عنها، أجزاء بسيطة للبحث في هذا الموضوع الذي استهللناه بإستطيقا فرح الاستقبال من طريق فنّ جمال السماع. ولم نتساءل في هذا الاستقبال عن سبل حلول هالة الساعة العجائبيّة، بل كان علينا أن نكون بسطاء لكي نحظى بالتنعّم بالجمال، أي بأعلى قيم الحياة وأسماها[102]. «هذه القيم تبعث في النفس إحساساً بالتناغم. فالانفعال الجماليّ هو الوعي بقوّة سحر الجمال التي تخاف ما تحبّ، وتحبّ ما تخافه. كما أن الجمال بالنسبة إلى هذه القوّة هو السحر بامتياز، يؤمّن لها الاستقرار في ميناء الوجود ويدعوها لكي تحطّ الرّحال وترتاح من اجترار أفعال الحياة التي لا تنتهي»[103]. ينبعث هذا الوعي الفرح من مصدرين: المصدر **الأوّل** شاعريّة السمع التي تحرّر الواقع ممّا هو مألوف، وتخلق خيالاً خلّاقاً عند المستمع يحلّ مكان الفنّان أثناء حالة السماع. يُضفي هذا التبدّل والإشراك البعد الإنتاجيّ على التجربة الإستطيقيّة[104]. أمّا المصدر **الثاني** لهذا الوعي الفرح فيتغذّى من الفن الذي يجسّد مدرسة عاطفة الحماسة التي يسيّرها ويثيرها سرّ الألوهيّة الكامن فينا والذي يأتلف مع التناغم الكونيّ. «وبفعل سحر الفن، ولا سيّما الموسيقى، يسكننا عدد من الآلهة وتجعل منّا أنصاف آلهة، أي عن طريق نظريّة الارتقاء. وعندها يغدو الإنسان مرتبكاً ولا يعلم ماذا يفعل لكي يعلو إلى منطقة هذا الشعور المقدّس»[105]. أليس هذا عشق الصوفيّ إلى معرفة الجمال المُطلق وهذه النظريّة تلتقي مع رؤيّة أفلاطون التي تنسب الجمال إلى نوعٍ من الطهارة الروحيّة ترتفع بالنفس من العالم الحسّي إلى عالم الحقائق الروحيّة. فما سرّ القوّة الكامنة فيه والتي ندعوها بقوّة الابتكار؟

3 ـ الإرادة الحرّة للنغم

يرى جانكلفيتش أنّ «كلّ فكر حرّ هو التهيّؤ لولادة شاعر، لأنّ مهمّة الشاعر هي العثور على نوعٍ آخر من اللغة وذلك باستخدام بريق الكلام مكان ألوان الكلام الكامدة

---

(102) Vladimir Jankélévitch, *Fauré et l'inexprimable* (Paris: Plon, 1988), p. 17.
(103) Jankélévitch, *Les Vertus et l'amour,* p. 161.
(104) Hans R. Jauss, «La Jouissance esthétique,» *Poétique*, no. 39 (1979), p. 273.
(105) Jankélévitch, *La Musique et l'ineffable,* pp. 125 et 159.

اللون»[106]. فـ«فالموسيقيّ يعبّر عن أعلى مستوى من الحقيقة في لغة لا يفهمها العقل، لأنّ الموسيقى على حدّ قول شوبنهاور هي تمرين ميتافيزيقيّ غير واعٍ يجهل الفكر من خلاله أنّه يتفلسف»[107]. فالموسيقى هي رسولة الأشياء غير الموجودة وأُمنية الرغبة التي لا تستكين. وفي عمليّة الخلق الموسيقيّ تتفلّت منّا الكيفيّة لأنّنا نوظّف مهاراتنا كالآلة[108]. وهي ظاهرة الانتظار والتأخّر والذكرى والتقلّص والامتداد[109]. نستطيع القول مع بيار بيلار (Pierre Billard) «كلّما توسّعنا في معرفة الموسيقى، خفّ معيار الفهم فيها»[110]، وذلك لغياب القاعدة الموضوعيّة التي يُحدِّد بها الذوق ما هو جميل استناداً إلى تصوّر معيّن. فالنوطات الموسيقيّة تتوجّع من ألم الكلمات المنسوبة إليها وأحياناً أخرى تتأمّل في أملها وألمها. لكن يمكننا فقط أن نُشير إلى بعض من الأنساق الأدبية واللغويّة التي تحمل تقارباً مع اللغة الموسيقيّة وهذا يتطلّب انصهار الشاعر والموسيقيّ. عندها يمكننا أن نكتب مع الموسيقى وبطريقة موسيقيّة، لكن بشرط أن نبقى أمناء لسرّها[111]. إنّ ما يسمّيه جانكلفيتش «كتابة موسيقيّة»، يسمّيه النقد الأدبيّ «التصوّف الفعليّ»[112]. يبدو أنّ جانكلفيتش يميل إلى ما نسمّيه «الروابط العجائبيّة» (Conjonctions Miraculeuses) القائمة يبن النص والموسيقى الخفيّة المرتبطة به. فالمؤلّف الموسيقيّ عندما يبدأ بتنفيذ العمل يعيد خلقه من جديد ويصبح أمام «الأنا الأسطوريّة» (Le moi Mythique) أي أمام ذاته التي تحوّلت إلى ذاتٍ أخرى. وإذا كانت الموسيقى لا تنتمي إلى هذا العالم فبناؤها الهارموني قائم على علم الرياضيّات لأنّها تتكئ على ثلاثة مقاييس هي الأبعاد والمقامات والإيقاع.

استخدم جانكلفيتش لغة الطباق في الموسيقى التي تُعَد شعار الفكرة الموسيقيّة، وذلك للتفتيش عن الغامض والواضح، والغائب والموجود، والبعيد والقريب. هذا الشعار يذوِّب الأضداد من خلال الموسيقى؛ وهذا الحضور الغائب لا نستطيع أن نموضعه ونعيّنه، بل يلزمنا ثنائيّ من التناقضات حيث يهدم الواحد الآخر ليحثّ الحدس. فالموسيقى تسمح بكلّ التناقضات، والتناقض في الموسيقى ليس بحاجة لكي يُبرَّر. وقد فضّل جانكلفيتش «الرابسوديا والنوستالجيا»، أي لغات الشعر والموسيقى التي تطعّم كلّ

(106) Vladimir Jankélévitch, *Quelque part dans l'inachevé* (Paris: Gallimard, 1990), p. 109.
(107) Jankélévitch, *La Musique et l'ineffable*, p. 19.
(108) Cott Jonathan, *Conversations avec Stockhausen* (Paris: Lattes, 1979), p. 127.
(109) Henri Bergson, *La Pensée et le mouvant* (Paris: PUF, 1959), p. 166.
(110) *Encyclopédie Universalis*, t. XV, p. 970.
(111) Chenal Matthieu, «Jankélévitch et la musique,» *Arkai*, no. 4 (1994), p. 30.
(112) Isabelle Piette, *Littérature et musique* (Paris: PUN, 1987), pp. 86 et 90.

كتاباته الفلسفيّة والموسيقيّة. وهذا ما يقرّبه لكي يكون شاعراً وفيلسوفاً في آنٍ معاً. من هنا نتساءل أين تكمن مهمّة الموسيقيّ الشاعر؟

يقول الشاعر بول فاليري إنّ الشعر يجعل من المستمع شاعراً. ويقول جانكلفيتش أيضاً إنّ «الموسيقى هي فنّ للإقناع وتجعل من كلّ مستمع إليها شاعراً. إذاً في الحالتين لدينا مشروع شاعر لأنّ كلاً من الموسيقى والشعر يولّد الافتنان والسحر»[113]. تقتصر مهمّة الفيلسوف الشاعر على ترجمة الأفكار والعواطف بلغةٍ منبثقة من العمل الفنّي. فهو شاعر أكثر ممّا هو ناقد، وناقد أكثر من الناقد الشاعر، ولكنّه ليس بشاعر ولا بناقد. والعمل الفنيّ هو دائماً لا يُدرَك، وموضوعه مخلص لمتطلّبات الإخلاص ودعواته. في شاعريّة الموسيقى يبدأ الخارج في الاستبطان الذاتي ويبدأ المكان في أن يصير مُجرّداً. وفي هذا الجوّ تمكّن الموسيقى المستمع من استدعاء الكثير من ممكنات التفكير في التاريخ كطريقة توسيع لديالكتيكيّة أزمنتها، وذلك عبر المحاكاة والتعبير والاستقلال الموسيقيّ[114]. وبما أنّ الشيء لا يكون جميلاً إلّا بمقدار مساهمته في الجمال المُطلق، فالأشياء الجميلة تكون جميلة بالجمال. وهذا ما يبيّنه أفلاطون في محاوراته على لسان أستاذه سقراط، لكن ربما لا يكون للجمال حقيقة موضوعيّة ما دام معياره الذوق. نستطيع القول مع مالرو وفرديناند دو سوسير وليفي شتراوس إنّ الموسيقى ليست لغة عقلانيّة بل هي لغة الانفعالات والعواطف والحدس التي تحمل بذار شعرٍ افتراضيّ، ولغة الحنين والذكرى المنعكسة في لغة الحداثة[115]. وهي أيضاً لغة الحلم الليليّ ولغة أصوات الطبيعة. وأخيراً لانسداد باب القول يتوصّل جانكلفيتش إلى استخدام تعابير كالحجّة المستدامة (Alibi perpétuel).

نظراً إلى ثراء الموسيقى، فثمّة إمكانيّات مختلفة للتعامل معها. وكلّ ادّعاءات التأويل والفهم تُثير السخرية أحياناً. فالمؤلّف الموسيقيّ يعتمد على نظرية تعايش الاختلافات واحترام مفهوم التعدديّة[116]. وقد تكون التعدّدية (Pluralisme) طريقة لاكتشاف غنى

---

(113) Ibid., p. 111.

(114) Violaine Anger, *Le Sens de la musique*, coll. «Aesthetica» (Paris: Éd. Rue d'Ulm, 2005), vol. 6, nº 3.

(115) «La Musique est pour moi la forme par excellence de la modernité; et l'un des éléments de cette modernité, c'est paradoxalement la nostalgie, {....} c'est surtout à partir de Chopin que la musique exalte à l'extrême le parfum inexprimable des souvenirs, le parfum impérissable des choses périssables, qu'elle choisit pour objet privilégié l'événement fugitive et irréversible.» (Jankélévitch, *Quelque part dans l'inachevé,* p. 257).

(116) André Reszler, *Le Pluralisme: Une idée dominante de notre fin de siècle* (Genève: Georg Editeur, 1990), p. 5.

=

الوجود في الوجود، والموسيقى تنتمي إلى التعدّديّة حيث يولّد السبب الكثير من النتائج اللامتناهية، بينما القول يذوب في التعبير، فلا يصبّ في الخلق لكنه يترك مكاناً للأداء والإبداع[117]. وهو يترك أيضاً مكاناً للتعبير من خلال حريّة اللقاء به والحديث إليه وليس عنه[118]. ندخل أحياناً في احتفاليّة صامتة لنظهر علاقة جديدة تكوّن حالة من الوعي تفوق الوعي. إذاً الموسيقى هي مقاومة وصادّة للخطاب والمفهوم. فهي الحسّ الداخليّ الذي يُدخلنا إلى العالم بكلّ ألوانه وصوره، وهذا يبيّن وفرة الثراء الصوتيّ الذي يلائم ثراء الشعور الإنسانيّ الذي يُلبسها وتُلبسه. وهذا ما يدخلنا في الرمزيّة التي توحّد بين الأضداد، والعام والخاص، والمحدود واللامحدود. فالالتباس هو الذي يصنع استراتيجيّة الحدث[119]. ولكن أليس هذا من مهمات علم الجمال الذي يسمح بارتباط الموسيقى بأنماطٍ أخرى من فنّ التفكير؟ أوَليس النغم اللامتناهي هو عدم القدرة على خلق نغم، أو هو الغياب لمبدأ ولشكل معيّن على حدّ قول نيتشه[120]؟ لعلّ هذا المطلق في التعبير يندرج ضمن الميتافيزيقا التي لا نستطيع أن نقول عنها شيئاً، أي أنّ «الموسيقى تعبّر عن الماورائيات وقد يأتي الشرح متقدّماً أو متأخّراً، وهذا الشرح الذي يستتبع القول، أو الذي يأتي بعد الفوات، هو الذي يؤدّي إلى الغموض، لأنّ الإبداع هو كالتواضع لا يكون حقيقيّاً إلّا إذا تجاهل ذاته»[121]. وبين المعنى والصوت لا وجود لتوازي الأطراف ولقول الكثير، فالمدلول غير ظاهر وكلّ شيء يبقى لكي نقول فيه أشياء كثيرة. فالأذن تسمع أموراً لا نستطيع أن نحدّدها في مفاهيم. من هنا شبّهها بالتورية لأنّها تعبّر بالمماثلة والإشارات من دون تعيين أو شرح. فالموسيقى لا تبغي التنبّؤ عن سحرها لأنّ هذا الأمر يُضيّع معالمها تماماً كما هي حال الفصول التي لا تخبر عن قدومها على حدّ قول الفيلسوف شوبنهاور.

أراد جانكلفيتش أن يوقفنا أمام مرآة الجمال التي لا تحفظ شيئاً في ذاكرتها ولا تنبئ بشيء عن ماضيها، وذلك لكي نستقبل صور الجمال كما هي، أي أن نكون مترنّمين فقط بالنغم، وكأنّه يريد من جمال النغم أن ينساب إلينا ويفيض. و«هذا الفيض هو كمال الاتحاد والاحتفال لأنّه انفتاح مبسوط على انبساط اللطف أو الترقّق (Déploiement

= انظر: Bernard Lahire, *L'homme pluriel* (Paris: Nathan, 1998), pp. 35 et 82.

(117) Emmanuelle Corbelle, *Horizons philosophiques*, vol. 16, no. 1 (2005), pp. 79 et 82.

(118) Georges Gusdorf, *La Parole* (Paris: PUF, 1952), pp. 37 et 48.

انظر أيضاً: André Boucouchliev, *Chroniques de ma vie de Igor Stravinsky* (Paris: Fayard, 1982), p. 10.

(119) Johann W. Goethe, *Faust*, trad. Jean Malapate (Paris: Flammarion, 1984), p. 497.

(120) Eric Dufour, *L'esthétique musicale de Nietzsche* (Quebec: Les Éditions du Septentrion, 2013), pp. 185 et 322.

(121) Jankélévitch, *La Musique et l'ineffable*, p. 45.

d'amabilité) الذي يتمّ فيه اتحاد الذات مع الائتلافات الصوتيّة»[122]، لأنّ سرّ الفرح عند المتأمّل يتأتّى من خلال النسيان وعدم التملّك. وهكذا هي الموسيقى، فهي تحرّر الإنسان من الارتباط بالعالم، وبهذا الانعتاق تصبح المأمن للمثاليّة، أي للشكل العام الذي لا يتغيّر مع تغيّرات الصير[123]. وإذا كان العمل الفنّي هو الرسم التخطيطيّ للحياة، وإذا كانت المعرفة ابنة الحياة، فعلينا أن نعيش هذه الحياة لكي نكتسب منها مادة المعرفة الحيّة[124]، وبما أنّ حاجتنا إلى المعرفة الحسّيّة هي الحاجة إلى شيء معروف، فهذا الشيء المعروف هو احتفاليّة العارف، أي احتفاليّة الأمان المكتسب. وبما أنّ الإنسان يفتّش عن المعرفة في كلّ أنواع المعرفة، فالموسيقى تشمل كلّ أوجه المعرفة هذه وأنواعها.

لقد أحبّ جانكلفيتش أن يكون شاهداً للوجود فأضحى شاهداً فيه (حاضراً). وقد رأى أنّ حريّة الجمال لا تختلف عن حريّة الوجود، كما رأى أنّ الفيلسوف هو فنّان وشاعر يُعرِب عن ائتلاف القوى المتباينة التي تحكم الوجود. وكلّما ائتلفت هذه القوى اقتربت من السِمة الفنّيّة، لأنّ الائتلاف هو دستور الفنّ. وجهود الفلاسفة في هذا المضمار تكمن في نيّتها الجدّةُ وفي فعلها تغييب الجدّة. وقد استبدل جانكلفيتش كلّ الأحكام العقليّة بعمليّة الطاعة، والتعاطف العجائبيّ، والمنحى الصوفيّ. وإذا كان الجمال نظيراً للحركة التي تتناغم فيها العناصر داخل وحدة الجميل، فإنّ هذه الوحدة تنطوي على معنى التناغم الذي يحقّقه الاختلاف. كما اختار حلّاً آخر، من خلال جدليّة المُشاركة والعطاء والاستسلام للهبة الإلهيّة ولخصوبة نضال الأضداد، وإحلال التضايف من خلال الارتماء في أحضان السعادة التي عَدّها من فضائل النفس المُشبعة للرغبة الإنسانيّة كمّاً وكيفاً.

كان على الوعي أن يؤمّن الطمأنينة للإنسان من أجل إيقاظ شعور الجمال لحمل الأخلاق إلى مأمن الفعل. لذا، استدعى جانكلفيتش المُكتَسَبات المعرفيّة المُلائمة للبنية المفاهيميّة الخادمة للموضوع. وهذه المُكتسبات هي تقاسيم على مقاماتٍ مختلفة، يتآخى فيها المختلف ليصبح مؤتلفاً. ينطلق هذا النَفَس الرؤيويّ للمُختلِف المؤتلِف من جدليّة المُطلقات: مُطلق الصيرورة المُعرّج على الدائم الأزليّ والمتحوّل الآنيّ، حيث تأتينا الحقائق كالبرق، وتخبطنا حقائق أخرى تقلب الحقائق رأساً على عقب. فعالم المطلقات متشعّب وواسع، ومُطلق النفي الموقّع للمواقف القطعيّة المتغيّرة باستمرار، ومُطلق الغموض الخادم للحقيقة، ومُطلق الحسّ الأخلاقيّ المتمثّل بالمجانيّة الوجوديّة.

---

(122) Ibid., p. 55.

(123) Roland Barthes, *L'Empire des signes* (Paris: Flammarion, 1980), p. 104.

(124) Karl Jaspers, *Nietzsche: Introduction à la philosophie* (Paris: Gallimard, 1950), p. 69.

ومُطلق القوى المُسلطِنة على مقامات مجازيّة. ومُطلق وحدة الوجود القائمة بين الله والكون والإنسان. ومُطلق اتّصال الحواس بالحدس، والواقع بالخيال، والرؤية بالرؤيا، واليقظة بالحلم. وهذه المُطلقات التي تستند إليها مسارات الفكر عند جانكلفيتش هي غير مُتعيّنة. إذاً هذه هي لطائف الإشارات المختصرة التي قدّمتها في الفصل **الأوّل**.

أمّا في الفصل **الثاني** من هذا القسم فقد أراد جانكلفيتش أن نقرأ الوجود قراءة باطنيّة. والقراءة الباطنيّة للوجود يتعلّمها المُسارّون، لأنّ المُسارّ (المُناجي والعالِم بالسرّ) هو وحده القادر على الغوص في دلالات الوجود العميقة، حيث يحضر الجمال في موسيقى الحياة. والمُجسّد الأفضل لهذه الوضعيّة عند جانكلفيتش هو الذي يُترجَم في عذوبة صوت أورفيوس الذي يرنّم في الوجود. ولقد استأثرت أسطورةُ أورفيوس باهتمام جانكلفيتش لأنّها تجسّد صراع الإنسان مع مصيره، كما تُشير إلى القوى التي تتجاوزه قدرةً واتّساع أفق. وتُضيء هذه الأسطورة موضوعات الحبّ وسبل فصل ملكوت الأحياء عن مملكة الموتى. من خلال هذه الأورفيّة سعى جانكلفيتش إلى إسماع صوت الحقيقة الكونيّة في الأخلاق، وصوت الموسيقى في الجمال، وإلى إظهار الحقيقة الذاتيّة بصورة الحقيقة الكونيّة؛ فخلع على الوجود وعياً إستطيقيّاً مُغلّفاً بحسٍّ إطيقيّ وطوّع الإبستيمولوجيا لخدمة الإطيقا، كما بيّن أنّ السعادة تكمن في الأخلاق. وغيّب الأحكام المعياريّة والتسويغات العقليّة.

ومع العلم أنّ التباينات تختلف باختلاف الأحاسيس، فقد أوضح جانكلفيتش أنّ من الثراء الصوتيّ تتغذّى شاعريّةُ السمع التي يسكنها عدد من الآلهة. هذا منحى الصوفيّ وتعطّشه إلى معرفة الجمال المُطلَق. وبما أنّنا نجهل تعريف المُقدّس في الفنّ، يدخل السرُّ في تعريفه. وقد توصّل جانكلفيتش إلى القول إنّ المعرفة هي لونٌ من ألوان الوعي؛ والوعي هو طريق من طرق الكينونة؛ والزمان عطاء رغبة الإنسان؛ والصير هو العمود الفقريّ للأنطولوجيا. وعليه، تمّ استجلاء المفاهيم عند جانكلفيتش، بجلاء الاستعمار الفكريّ عن أفق التفكير. وإذا كان الفكر هو إعمال العقل في المعلوم للوصول إلى معرفة المجهول، فلا سبيل للنفاذ إلى سرّ غبطة الوجود إلّا بالتعاطف العقليّ الحسيّ وبتغليب الحسّ على العقل.

القسم الثاني

الرؤية الفلسفيّة والتأصيل الجماليّ للأخلاق

يشتمل القسم الثاني على فصلين، يتضمن الفصل الثالث إنسان الجمال والأخلاق في سؤال الفلسفة. أمّا الفصل الرابع فيتضمّن حاكميّة الوعي الأخلاقيّ وصفاتيّة الجمال. يبدأ جانكلفيتش في الفصل الثالث بتناول موضوع قلق الإنسان وتساؤله؛ فهو يرى أن الإنسان طالب اكتمال وسيّد في آنٍ معاً. ولكن من هو هذا الإنسان الذي أراده جانكلفيتش خَلقاً وخُلُقاً؟ وكيف ستعدّل النفس بين أناها الظاهرتيّة وأناها المطلقة؟ الأنا التي تتوافق مع قاعدة الأخلاق، والأنا التي تتلاءم مع قاعدة الجمال؛ وما سرّ الحبّ الذي يشغل الإنسان حتّى يُصبح أسطورة؟ وما هذه الأنا التي هي في نظام الآخر أكثر ممّا هي في نظام الأنا.

أمّا في الفصل الرابع فيحاول جانكلفيتش أن يحرّر الإنسان من ثقل حقيقة الوعي. ويرى أنّ الأخلاق هي مشكلة تغمر الوجود. والغريب في الموضوع كيف لا يستطيع الحبّ أن يداوي هذا التشلّع؛ هل يستطيع الوعي أن ينمو في ظلّ التهديدات المؤلمة وفي ظلّ الشعور بالإحساس بالذنب، وكيف سيُعقَل الوعي بالجمال، فهل هي رغبة وعي الذهن برغبته وباستنهاض عناصر الجمال فيه، أم باستنباط حقيقة القيمة الحسيّة، وكيف يتمّ البحث عن توازنيّة سويّة مغيّبة في الجمال؟ وكيف يتطوّع الزمن العاديّ لخدمة الزمن المقدّس لكي يُمجّد الجود الإلهيّ في الوجود؟

الفصل الثالث

الإنسان في سؤال الفلسفة

إنّ خوف الإنسان من المُطلق ومثوله أمام العراء يتمثّل بانتشال الأنا من سقوطها لتتموضع بين وجودين: الأخلاق والجمال. وكذلك البحث عن مياسم (سمة للحسن والجمال) الذات نجده يتخفّى في ذاتٍ غير موجودة في مكان لكنّها موصوفة به، أي أنّها تحلّ فيه بحالها لكي تتحقّق به، فتحلّ عند إنسان الأخلاق في الحبّ والتضحية والموت. وتحلّ عند إنسان الجمال في البراءة والطفولة والنوستالجيا والحنين. هذه الذكريات تكسر حاجز الزمن وتُعلن انتصار المشاعر الحاملة لعبقريّة الصداقة ورغبة الحبّ. وهكذا فالجمال يتحرّك عند جانكلفيتش على مستوى المثال الطوباويّ الذي يُجسّد ضرباً من الشوق يفوق الواقع في الواقع. وقد سعى جانكلفيتش لجعل الفنّ والأخلاق الملجأ لحماية الإنسان من غموض الفلسفة وتعقيداتها. كما أراد أن يشذّب هذا الغموض والقلق لكي يترك مجالاً لتفاعل سحر النعمة. لكن كيف استطاع أن يخترق سقف الميتافيزيقا لكي ينشر حديث الأنا في الوجود؟

أولاً: قلق الكائن من الفلسفة

مفاهيم كثيرة شغلت فكرة التأمّل في الفلسفة، من محبّة الحكمة، إلى طلب المعرفة، إلى التفكير في التفكير. والتأمّل في هذه المفاهيم يرقى إلى المبادئ الأولى. لكن كيف يرتقي الإنسان بقدراته الفكريّة والروحيّة نحو هذا السرّ؟ وبالتالي السؤال الذي نطرحه هو كيف تستطيع الفلسفة أن تساعدنا على تمتين صحّة العوامل المؤثّرة في تكامل الشخصيّة

الإنسانيّة وكيف لحامل هذه الشخصيّة أن يتأقلم مع الظروف غير الطبيعيّة؟ وكيف يمكن تأهيل النفس لتنفتح على الآخر؟

تظلّ الفلسفة تُسائلُ نفسَها، وهي بسؤالها عن نفسِها تضع نفسها في السؤال. ومن المؤكّد أنّ الفلسفة تُسأل على قدر ما تَسأل. وأن نتفلسف يعني أن نضع موضع التساؤل أسباب وجود ما هو أخلاقيّ وجماليّ ومدى فاعليّته وتأثيره. لهذا لا تتوقّف الفلسفة على أن تتجدّد في السؤال، لتعود دائماً إلى حركة الفكر. أفليس هذا من شروط الحقيقة العليا لكي نُفكّر فيها؟

يرى جانكلفيتش أنّ الفلسفة هي إعادة واتّهام. وهذه الرغبة نفسها التي حرّكت سقراط كلّما كان يحاول أن يسأل. وقد انطبعت فلسفته بغموض أفلاطونيّ، هذا ما استدعى مواجهة عالمين: المرئي واللامرئي. فـ«الفلسفة ليست تنظيماً للمفاهيم بل هي حدسٌ أصليّ، وهذا الحدس هو الذي يحثّ الفعل الفلسفيّ على أداء دوره، وهو الذي يشغل محور التفكير، إلى حدّ التجدّد الداخليّ، لأنّه نوع من الحكمة ومفهوم جديد للحياة»[1]. نتلمّس في كتاب جانكلفيتش **الفلسفة الأولى** أنّ موضوع السرّ هو ما يشغل محور فلسفته. «لقد فتّش جانكلفيتش عن ميتافيزيقا جدّية، لأنّ الحياة تنام وتهدأ في غياب الراحة، والإنسان لا يستطيع أن يُفتّش عن معرفة النبع الذي تنبثق منه الحقيقة»[2]. والحقيقة تتهرّب دائماً من حقيقة سرّها. لم يُحدّد جانكلفيتش قاعدة للفعل، بل جعله ينهل من نبع الحبّ وقدسيّة الواجب وسخاء الهبة لأنّ هذه الأشياء هي أبعد من الكفاية الـمُحدَّدة. بيّن جانكلفيتش ما قاله هيرقليطس عن عرّافة دلفس. «لا تقول ولا تُخبّئ، بل توحي بعلامات وتسرُّ في آذاننا الحقائق المُخبّأة»[3]. «وقد تتحدّى الفلسفة معرفتنا لأنّ مهمّتها الدائمة ضمّ «وطنٍ جديد»، إلى وطنها الأمّ»[4]. و«هذه الفلسفة هي الجهد المؤلم وهذا الجوّ الروحانيّ يستجيب لتطلّبٍ خفيّ. وأحياناً تُحبّ الفلسفة أن تُشوّش القرّاء وتُحرفهم عن الطريق المنهجيّ. فهي لا تُحدّد موقع الإنسان إلّا لتُبيّن له أنّ عليه أن يكون في مكانٍ آخر»[5]. و«الفلسفة عند جانكلفيتش مُطعّمة بخطرٍ خفيٍّ، وهذا الخطر تتخطّاه شجاعةٌ ويتخطّاهُ

(1) Vladimir Jankélévitch, *Premières et dernières pages* (Paris: Seuil, 1994), p. 87.

(2) Coadou François, «Pour une lecture de philosophie première de Jankélévitch,» *Le Philosophoire*, vol. 3, no. 15 (2001), pp. 197-202.

(3) Vladimir Jankélévitch, *Le Paradoxe de la morale* (Paris: Seuil, 1989), p. 188.

(4) Vladimir Jankélévitch, *L'irréversible et la nostalgie* (Paris: Flammarion, 2011), p. 264.

(5) Michèle Le Doeuff, «Irons-nous jouer dans l'île,» dans: Monique Basset [et al.], *Écrit pour Vladimir Jankélévitch* (Paris: Flammarion, 1978), p. 193.

جوهرٌ إطيقيٌّ مكتوبٌ لذوي الإرادات الجيّدة وللمُولعين بالعدالة»[6]. وإذا كانت الفلسفة تملك علاقةً بالزمن والعالم والإنسان من نسق «طوارئ الفعل»، فلنرَ كيف تُعاين الإنسان.

ثانياً: مُعاينة الإنسان بعناية الفلسفة

إنّ الفلسفة تُشذّب الشوائب على غرار البستانيّ، أو تؤطّر الفراغ لكي تترك مجالاً لتفاعل النعمة والسحر[7]. «هذه الفلسفة التي تتوسّط الحكمة الإلهيّة والعدم تحثّ الذات على الانسلاك في الكليّة الميتافيزيقيّة التي تسمو بإمكانيّات العقل من دون أن تحوّله إلى جوهرٍ موصوف. هنا تكمن مهمّة الميتافيزيقا. «وثمّة إزالة للتسويات تقع بين عالم التجربة وما هو أبعد منها، أي بين «الْهُنا» و«الهناك». فالسرّ لا يُقاس ولا يُقارَن بشيء، وتبدأ مهمّة الفلسفة الأخلاقيّة والجماليّة عند جانكلفيتش» مما هو أبعد من الحقيقة، وذلك من خلال التسليم بموضوعٍ يُفيد: أنّ ما هو فيزيائيٌّ ليس سوى أشياء بديلة للّواحق الميتافيزيقيّة. بنى جانكلفيتش فلسفته الأخلاقيّة من المفارقة، واحترز من الأجوبة وصبَّ هدفه على طرح أسئلة إطيقيّة. كما انتقد عالَمَ أفلاطون الذي يُوقع في افتراضاتٍ غير مُبرّرة. ورأى أنّ «ميتافيزيقا أفلاطون ليست سوى ميتاسيكولوجيّة، لأنّها تتخيّل أشباحاً وعالماً من الأشكال والصور الزهيدة»[8]. ويعني التفلسف عند جانكلفيتش مشاركة الكون في استهلاليّة حفل الانبثاق. من هذه الزاوية يتبنّى جانكلفيتش الروح الأفلاطونيّة الشرقيّة التي تميّز منحى الوجود من خلال نفحة روحيّة لا ندركها، لكن نشعر بوجودها بالقوّة[9]. تتحرّك فلسفة جانكلفيتش بواسطة ديناميّة صير ارتداديّة تعود إلى الأصل (Deviens Ce que tu es) وإلى الحبّ الذي ينهض بالإنسان لكي يُصبح إنسان أخلاق. فمن هو هذا الإنسان؟

قد نُجيب عن السؤال بالسؤال أيضاً. فـ«الماهيّة لا تُعرّف، لكنّ جوهر الماهيّة يفيض بكلّ تبشيرٍ (Prédication)، وعبارة الإنسان تدخل كموضوع في عدد من التعريفات، أي تقبل توصيفاتٍ لامتناهية. لكنّ الموضوع في جوهره هو دائماً شيءٌ آخر. وجوهر الموضوع هو في حدّ ذاته سرّ»[10]. فـ«الإنسان هو صيغة نادرة (Hapax Qualitatif) يتعيّن

---

(6) Xavier Tittiète, «Jankélévitch,» *Dans l'arc*, no. 75 (1979).

(7) Isabelle de Montmollin, *La Philosophie de Jankélévitch* (Paris: PUF, 2000), p. 28.

(8) Jankélévitch, *Le Paradoxe de la morale*, p. 19.

(9) Montmollin, Ibid., p. 328.

(10) Ibid., p. 135.

كجوهر قائم بذاته، مُطلق وثابت». وهذا التصوّر للإنسان هو الذي طبع تاريخ الفلسفة. ولكن ضمن أيّ حدود نعرّف الإنسانيّ ونحدّده؟

إنّ الوجود الإنسانيّ لا نستطيع مقاربته إلّا من جهة الكثرة، سواء تعلّق الأمر بالآخر أو بالرغبة أو بالتاريخ. وبما أنّ تحقّق الوعي يستوجب الانفتاح على العالم، فهذا الانفتاح هو شرط لتحقّق الماهيّة الإنسانيّة. فـ«الإنسان يهرب من ذاته بكلّ الطاقة الجموح لأناه العاطفيّة، ويهرب من ذاته في الزمن لأنّه ليس هو ما كان عليه، ولا يصير ما كان يمكن أن يكون»[11]. فأنسيّة الإنسان، بما أنّها الفعل المجانيّ للماهيّة الإنسانيّة، هي سرّ. والخصائص الجامعة، بما أنّها صيغة نادرة وظهور أوّل وأخير (Semelfactive) في الكون والتاريخ، هي بدورها غير مُعبَّر عنها، سواء تعلّق الأمر في الشجاعة، أو في الفعلِ الإراديّ (Volition). هكذا ينحلّ فعل الإرادة إلى إرادة، والإرادة إلى مشيئة مؤقّتة لفكرٍ تنحصر مهمّته على أن يكشف سرّ القرار. لكن كيف نتدبّر الأمر مع سرّ الازدواجيّة الكامن في الإنسان، وكيف سيوفّق الإنسان بين نماء العدد والغزارة المُتمثّلة بالكثرة، ونقاء السريرة المُتمثّل بالوحدة؟

ثالثاً: إنسان الأخلاق: رسالةٌ وسؤال

إنّ معرفة سرّ الأخلاق تتطلّب من الإنسان بحثاً على جميع الصعد (une recherche, tous azimuts). ومعرفة الذات تتطلّب أيضاً الميزات المكوّنة لها، حيث تنتفي فيها الذات العارفة والموضوع المعروف. ويتمّ إبرام التسوية من خلال الاتّزان المُعتدل[12]. هذا الاتّزان يعي حركة التسوية من خلال تخطّي التناقضات، لكن كيف للمفاهيم التي تضمّ التناقضات كالنزاهة والتضحية أن تُحتضَن بمثال الجمال، وكيف سنسكّن التوازن الحراكيّ عند الإنسان وكيف تتعدّل النفس وتساوي بين الأنا المطلقة (Le moi Absolu) والأنا الظاهراتيّة (Le Moi phénoménal)؟

1 ـ الأنا المطلقة قاعدة الأخلاق

لقد أصاب كانط في كتابه **تأسيس ميتافيزيقا الأخلاق** عندما قال: «افعل الفعل بحيث تعامل الإنسانيّة في شخصك وفي شخص كلّ إنسان بوصفها دائماً، وفي الوقت نفسه،

(11) Vladimir Jankélévitch, *Les Vertus et l'amour* (Paris: Flammarion, 1986), p. 129.

(12) Friedrich Nietzsche, *La Généalogie de la morale* (Paris: Cérès, 1995), p. 9.

غايةً في ذاتها، لا وسيلة»[13]. هذه الانطلاقة للأخلاق هي الغاية للإنسان حيث تسكن الأنا المطلقة النفس الحرّة كما تسكن الأنا الظاهرتيّة النفس الحرّة من خلال أحاسيسها وانفعالاتها[14]؛ فهو يتمتّع برغبة العلاقة المباشرة بالأشياء التي يُدركها بصورة حدسيّة؛ فأساس الأخلاق التزامٌ كالمشاعر التي تخاطبنا لحظة القيام بالفعل الأخلاقيّ. يدعو جانكلفيتش الإنسان لكي ينفتح على العالم بواسطة بريق الحدس، وذلك في اتّحادٍ سرّيّ من أجل المشاركة في عمليّة الفرح الحقيقيّ؛ «وهذا الدور المقاوم يؤدّيه إنسان الأخلاق الجدّي الذي يعي أهميّة المهمات الموكلة إليه. وبما أنّ الطبيعة الإنسانيّة مُلتبسة، فربما لا تُحقّق الأنا غايتها المطلقة إلّا من خلال عمليّة التجاوز. وهذا التجاوز المستمرّ يمكّن الأنا من التفلّت من سير العمليّات الآليّة، ومن عمليّة الموت الداخليّ[15]. ومع أنّ هذه الحركات لا تخضع لقوانين الطبيعة، غير أنّها تتوظّف في فعل الأخلاق الذي يُحدّد البعد الإنساني. وبما أنّ الإنسان يستطيع أن يتجاوز حدود التجربة، فهذا ما يجعله يُطوّع المفاهيم، سواء كانت من الخير أو من الشرّ، وذلك لخدمة حامل رسالة الأخلاق[16]. وما دام الإنسان هو ثمرة لتاريخ المجتمع وتغيّراته، فهو مُلزَمٌ على تأسيس حقيقة وجوده المبنيّة على قوّة الإرادة والتفكير الإيجابي لتحقيق التغيّر الداخليّ. هذا التطوير للمشاعر الإيجابيّة يزوّد الأنا بالطاقة حيث تتمكّن من إثراء أناها الظاهرتيّة وإحيائها، لكن على أيّ أساس يقوم فعل هذا الأنا المطلقة، ومن أين تستمدّ مشروعيّتها؟

2 ـ نشر حديث الأنا في ميتافيزيقا الأخلاق

لقد حلم جانكلفيتش بفينومينولوجيا عالميّة للأخلاق، ورأى أنّ الأخلاق تجتاح الوجود، وهذا الاجتياح الأخلاقيّ للوجود يجعل الإنسان إنساناً أخلاقيّاً[17]. كما عَدّها الفلسفة الأولى، وهو يتلاقى مع لفيناس في هذا القول. وقد اعتبر أنّ الأخلاق تعود إلى طبيعة ميتافيزيقيّة ذلك أنّ الجهد الفعليّ في رسالة الأخلاق قائمٌ على عكس ما هو طبيعيّ. ذلك أنّ المنحى الميتافيزيقيّ يُعدّ نموذجاً لتحليل الشعور الإنسانيّ، كما أنّ

---

(13) Emmanuel Kant, *Fondation de la métaphysique des moeurs* (1785), p. 108.

(14) Friedrich von Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, trad. Robert Leroux (Paris: Aubier, 1992), pp. 8-9.

(15) Montmollin, *La Philosophie de Jankélévitch*, p. 76.

(16) Daniel Moreau, *La Question du rapport à autrui dans la philosophie de Jankélévitch* (Paris: Les Presses de l'Université Laval, 2009), pp. 25 et 29.

(17) Marios Kengné, «L'amour comme paradigme de la morale dans la philosophie de Jankélévitch,» (Séminaire Paul VI - Philosophat de Bafoussam, mémoire de fin de cycle, 2002).

البحث عن الفلسفة الكامنة وراء الحبّ هو بحثٌ عن التجربة النفسيّة التي يخوضها المحبّون. لكن كيف يُجسّد الإنسان هذه الميتافيزيقا في فعل الأخلاق؟

إنّ الأخلاق عند جانكلفيتش هي ميتافيزيقيّة، لأنّها لا تقتصر على الواجب والملَكات المعرفيّة (Facultés Cognitives). ولكي يكون لفعل الأنا قيمة أخلاقيّة عنده، ينبغي أن يُبنى قانونها على إرادة مُطلقَة، وهذه هي الإرادة التي يوقظها في ضمير الإنسان، والتي يُحرّرها من وهن الإرادة نفسها. ومن خلال عمليّة التحرير هذه يكون جانكلفيتش قد أحيا المعادلة التي تقرّ أنّ الوجود يساوي الحبّ، والحبّ يساوي الأخلاق، والأخلاق تساوي الإنسان. من خلال هذه الثلاثيّة المتعدّية تُقوَّم القيم الإنسانيّة. والغريب عند جانكلفيتش أنّ إرادة الفعل الأخلاقيّ تتحقّق من خلال وجهتَي الشرّ والخير، ولكنّها ليست حاوية للاثنين، بل تختار من الوجهتين وجهةً واحدة. ويعود عدم تحيّزها لأيّ منحى من الاثنين إلى مبدأ الفصل الإطيقيّ[18]. وبما أنّ الحريّة هي حقّ طبيعي للإنسان، فهذا الفصل تعيّنه إرادة الإنسان الحرّة. وبما أنّ الحريّة المطلقة هي القدرة على الفعل، أو الامتناع عنه وذلك في استقلال عن الإكراهات الخارجيّة والداخليّة (لالاند)، فيُمكن أن ننعت هذه الحريّة بالميتافيزيقا، وبخاصّة في تعارضها مع كلّ ما هو طبيعيّ. ذلك بأنّ هذه الميتافيزيقا تقتضي وجود فعلٍ إنسانيٍّ مُتحرّر من جميع العلل. يتطلّب هذا الفعل الحرّ البحث عن الله والحلول حسّيّاً وأخلاقيّاً في الذات المحِبّة. ولكن من هي هذه الذات ومن هو هذا الأنا الآخر؟

3 ـ ميتافيزيقا الأنا والأنت

إنّ الآخر عند جانكلفيتش هو الأنا المزدوجة. و«هذا الأنا الآخر، وهذا الأنا والآخر، وهذا الآخر الأنا، يكوّن تكامل الأنا التي تعني الأثر المتغيّر، أي الأنا الذي هو الآخر في نفس الجوهر، والذي يُعبّر بطريقة مُجرّدة عمّا هو في الأنا كنواةٍ جوهريّة»[19]. وهذا الآخر يتخطّى الأنا، وهذا الأنا يتخطّى الآخر، وهو دائماً أبعد من حاضره الخاصّ، وأعمق من حاضنه. وهذا الأنا هو المطلق، وهذا الأنا ـ الأنت لا يكتمل معنوياً إلّا من خلال الذات الأخرى[20]. فالمطلق لا ينكشف للوعي إلّا من خلال القاعدة الأخلاقيّة.

---

(18) Alexandre Koyre, *La Philosophie de Jacob Boehme* (Paris: Vrin, 1929), p. 490.

(19) Moreau, *La Question du rapport à autrui dans la philosophie de Jankélévitch*, pp. 21 et 27.

(20) «Chaque tu individuel ouvre une perspective sur le Tu éternel. Cette fonction médiatrice du tu de tous les êtres permet aux relations entre les êtres de s'accomplir mais entrave aussi l'accomplissement de ces relations. Le tu inné se réalise en chacun et ne se parachève en aucun. Il ne se réalise parfaitement =

وهذا هو مفهوم القيمة الأخلاقيّة. ويتمّ هذا الاتّصال من خلال علاقة فعليّة لا تخضع للتلقّي لأنّ الإنسان يُصبح غير طاهرٍ ليس في التملّك فقط بل في العطاء وهو يريد، وهو يعمل أيضاً»[21]. فالسؤال الحقيقيّ للأنطولوجيا هو الآخر وليس الأنا. وهذا الآخر هو البحثُ عن وجه الله. إذاً الآخر هو إثباتٌ ميتافيزيقيّ. من هنا نستطيع القول إنّ الإطيقا تتقدّم على الأنطولوجيا عند جانكلفيتش. وقد قادت ظاهرية الآخر جانكلفيتش إلى تخطّي الذكاء أو فعل التفكير أو الفعل العقليّ (Noèse)، وتخطّي موضوع التفكير أو الظاهرة المُوجّهة إلى هذا الفعل، وهو ما يمكن أن نُطلق عليه تسمية نويما (Noème) الفكر. كما جاء عند هوسّرل. فالأخلاق لا تتأسّس إلّا من خلال قطبَي الجيّد والسيّئ، وهي تتطلّب مبدأين فقط: «فالأقلّ يغرق في أحاديّة مُطلقة أو في مملكة البراءة، أي في سيطرة النعمة أو المأساة. والأكثر يتعرّض لنظام التسوية والشبهات التي لا تُحصى»[22]. وهو رأى أن «الشرّ الأخلاقيّ هو طارئٌ، وهو مغامرة فلا يمكن أن نمسّه، وهو عابرٌ كما النيّة التي يسكنها، وهو غيابٌ حاضرٌ دائماً، وهو ثابتٌ في تكوّنه السكونيّ وراكدٌ في بنيته الواقعيّة. وهو في آنٍ معاً سبب الخطأ ونتيجته، ويتمّ تولّده من خلال المقابلة بالآخر». وما يُفاجئنا عند جانكلفيتش قوله «إنّ الصحيح غير قريبٍ من الحق، والكذب هو الذي يجعله قريباً منه»[23]. هذا يعني أنّ العلّة هي السبب في الكشف عن الشيء الحقيقيّ المخفيّ، وكأنّ سبب العلّة هو كلّ شيء نتوصّل به إلى غير ما هو عليه في الأساس. نعني بهذه الأسباب طرق الدخول إلى الحقيقة الميتافيزيقيّة. وهنا تسكن المفارقة عند جانكلفيتش في قلب المواقف التراجيديّة التي لا تحُلّ ولا تُبرهَن. فلنبدأ بتحليل بنود القانون الأخلاقيّ التي تُحدّد مسار الإنسان عند جانكلفيتش وسنبيّن كيف تتمّ عمليّة التطبيق.

رابعاً: ميثاق إنسان الأخلاق

يُمثّل هذا الميثاق معايير السلوك الأخلاقيّ للإنسان وقيمه المثاليّة. سأحاول أن أضيء على بنودٍ ثلاثة تكاد تختصر أهمّ ما يمكن أن يتسلّح به إنسان الأخلاق وهي: التخلّي، الحبّ المطلق والتضحية.

= que dans la relation immédiate avec le seul tu qui, par essence, ne puisse jamais devenir un cela.» (Martin Buber, *Je et Tu* (Paris: Aubier-Montaigne,1992, pp. 90-115).

(21) Vladimir Jankélévitch, *Le Pur et l'impur* (Paris: Flammarion, 1998), pp. 66-69.

(22) Ibid., p. 116.

(23) Jankélévitch, *Les Vertus et l'amour*, p. 210.

1 ـ التخلّي المطلق عن الحقوق الشخصيّة من أجل الآخر

«تترنّح حياة الإنسان من وجهة النظر الأخلاقيّة بين الفعل والكون، وطاقة الفعل اللامحدودة وحدود طاقة الفاعل، وهنا تكمن المفارقة، فكيف لإنسان طبيعيٍّ ومحدود أن يُعطي بلا حدود، وأن يتحمّل أعباء واجباتٍ لا محدودة؟».

يرى جانكلفيتش أنّ الواجب هو أمر يتخطّى محدوديّة الإنسان، لأنّه في خدمة القيم المُطلقة. وهذا اللامحدود هو إشارة إلى الألوهيّة المقدّسة. وما دام الإنسان هو الحامل للقانون الأخلاقيّ والقيم، فهو مسؤولٌ عن أبعاد هذه القيم اللامحدودة. وهذا ما يتبيّن عند جانكلفيتش بقوله: «أنا لست مهتمّاً ولست متعلّقاً بواجباتٍ وفروضٍ، بل بمهمّاتٍ غير مكتملة وغير مُحدّدة، حيث تطولُ وتُطيلُ ببقاء الحياة وبما هو أبعد منها»[24]. والأفعال في نظر جانكلفيتش ليست أفعالاً أخلاقيّة صادقة إذا كانت امتثالاً للواجب على خلاف تصوّر كانط للموضوع. لكن هل يمكن تصوّر وجود أفعال خارج معنى الانصياع للواجب؟ وبما أنّ الأحداث تتوقّف على ظروف محدّدة، فلا يمكن أيّاً من تجاربنا أن تكون مصدراً للمبادئ الأخلاقيّة التي تُطبّق.

إنّ الحقّ هو مُعطى طبيعيّ يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالقوانين الطبيعيّة المُلازمة للكينونة الإنسانيّة، وهي بحكم طبيعتها سابقة لكلّ واجب. من هنا تنشأ علاقة تلازميّة بين الواجب والحقّ، لأنّ ما من حقّ إلّا ويؤازره واجبٌ بل واجبان، واجبٌ على الفرد، وواجبٌ على مجتمعه، وكلّ ما هو واجبٌ على الإنسان فهو حقّ لغيره، وكلّ ما هو حقٌّ للإنسان فهو واجبٌ على غيره. لكن عندما يفكّر الإنسان في واجباته يرى نفسه بعيداً من تحقيقها، وحين يفكّر في حقوقه يطالبُ بها في الحال. فهل الحقّ أسبق من الواجب في تحقيق العدل؟ وإذا كان أداء الواجب هو شرط لنيل الحقوق، والحقّ أولى من الواجب وأسبق منه، فهذه النقطة قد تدفعنا إلى التساؤل التالي: هل إعطاء الحقوق أولى وأسبق من أداء الواجب أم العكس؟ وكيف يكون الإنسان ما يجب أن يكون. وكيف يستمتع بحقوقه من خلال نظامين مختلفين: نظام المعيشة، وهو نظام الزمن المتغيّر والمؤقّت، ونظام الحياة، وهو النظام الكلّي والثابت. وكيف يكون جانكلفيتش فيلسوفاً للعدالة من دون أن يكون فيلسوفاً للحقّ؛ أوَليست هذه القاعدة خارجة عن نطاق العدالة، أوَليس هذا الحقّ هو قوّة وسلطة، وألا تريد هذه السلطة ممارسة نفوذها؟

(24) Ibid., p. 43.

ربما يقصد جانكلفيتش من هذا القول أنّ على الإنسان أن يُتمّم واجباته، أو عليه واجبات تجاه حقوقه الخاصّة، والحقّ الطبيعيّ والضروريّ يدفعه إلى ممارسة حقّه لكي يكون مستحقّاً له. يتطلّب هذا الحقّ منه مسؤوليّة كبيرة تُضاف إلى واجباته. وهذا التنحّي عن التعلّق بالحقّ الشخصيّ يُريحُه هو ولكنّنا نحن نفهمه بصورة مُغايرة وكأنّه عجزٌ. وإذا كنّا نتمتّع بحقوق وواجبات كسائر الناس فهذا يُحسَب عدلاً. أمّا إذا كان كلّ الناس يتمتّعون بحقوق إلّا شخصاً واحداً أُغرق في تأدية الواجبات فقط، وغُيِّبَت حقوقه، فهذا يمكن أن يُفهم كظلم. هنا تشتغل المفارقة عند جانكلفيتش على منحيين، في المنحى الأوّل: تسعى إلى تكمِلة حلقة الاستنتاج المطَمئِن، وفي المنحى الثاني تسعى إلى تعبئة فراغ التسوية «مثل» بفراغ الاستثناء «إلّا». «وإذا كان كلّ الناس يتمتّعون بحقوق إلّا أنا، فهذا القول يمكن أن يكون ترجمة لصوت الضمير الذي يغطّي ذنب الإحساس بالخطأ. وهذا صوت الوعي الخفيّ الذي يتأتّى مع فجاجة التصدّع غير الرحوم حيث يحمل كلّ واحدٍ منّا حقّاً يدافع عنه ويُعلنه»[25]. وكأنّ لجانكلفيتش رأياً في هذا الصدد، إذ أعلن اختياره على النحو التالي: «لقد اخترت المنحى الثاني كي لا أكون مُرشّحاً مكيافيليّاً وخادعاً لسموّ البطولة. وقد عملت وفقاً لرغبتي وتقيّدت بفرادة الاستثناء، لأنّ هذه الفرادة تُبعدني عن كلّ مُطالبة أو ادّعاء»[26].

لقد تخلّى جانكلفيتش عن هذه الفرادة وهو يُعلِن عدم تمكنّه من التحكّم بموازين القوى، وهو يُحبّ أن يتحمّل طهارة العَوَزْ المطلَق. «كلّ الحقوق التي تنتمي إلى العالم تُنسَب إليّ لأنّ حقوقي متعلّقة بحقوق الآخرين. وحقوق كلّ إنسان هي حقوق كلّ الناس. وعليه أن يعتبر أنّ الحقوق والواجبات كالإيجاب والسلب، هي وجهان لعملة أخلاقيّة واحدة. وهذه الحقوق هي كامنة في عملية التبادل الاجتماعي، وتقاطع الواحدة الأخرى وتلتحم وتكوّن مفهوم الإطيقا»[27]. نلاحظ أنّ مفهوم الحقّ عند جانكلفيتش قريب من مفهوم كانط وأوغست كونت ولوك ولفيناس. فكانط يضع الواجبات في المقام الأوّل ولا يُعير اهتماماً للحقوق. والواجب عنده أمرٌ مُطلقٌ ومُنزّهٌ عن كلّ غرضٍ مادّيّ وهو غاية وليس وسيلة. ويؤكّد أوغست كونت أسبقيّة منطقيّة وأفضليّة أخلاقيّة للواجب على الحقّ، فالواجب هو مقتضى عقليّ وضرورة واقعيّة تتجاوز منطق المصالح. ويرى لوك أيضاً أنّ الحقّ الطبيعيّ هو سابقٌ لكلّ واجب. يُشير هذا التصوّر لمفهوم الحق والواجب إلى فلسفة

---

(25) Jankélévitch, *Le Paradoxe de la morale*, p. 161.
(26) Ibid., p. 162
(27) Ibid., p. 163.

مبتورة من مقوّمٍ أساسيّ تقوم عليه كلّ فلسفة ألا وهو الحقّ. فكيف يمكن تقبّل عدالة إنسانيّة يغيب عنها الحق الفرديّ؟

2 ـ الحبّ المطلق للآخر

يرى جانكلفيتش أنّ طموح الإنسان يحتجّ على المحدوديّة. لكن هل مقولة المراد بالاستطاعة انتصارٌ لأعجوبة الحبّ؟ أو هل هذا المراد يُسهّل إمكانيّة اللاإمكان؟ فليس هناك من حلٍّ وسط. ذلك بأنّ «الحبّ والواجب لا يعرفان إلّا الحدّ الأقصى (الذروة)، من هنا تنشأ بينهما علاقة مع المطلق». هذا المطلق تُطبّق فيه كلّ شروط الاستحالة. فحبّ الإنسانيّة هو أمرٌ مُطلق. وهذا ما قاله أفلوطين عن الواحد المُطلَق: «الواحد أو المُطلَق يُعطي من دون حساب، وما يُعطيه يبقى مالكاً له، وهذه مفارقة وأعجوبة، فكلّما أعطى مَلَكَ أكثر. ومهما يكن فالإنسان ليس هو الله»[28]. فالمحبّة عند جانكلفيتش محكومة بطبيعة إلهيّة. وحبّ الله للإنسان يخلق فيه قيمة غائبة. نعجبُ من تناقض جانكلفيتش لمفهوم الأخلاق فتارةً يقول عقلانيّة، وتارةً أخرى يقول حدسيّة مقدّسة. لكنّه لم يأتِ على ذكر الأخلاق الذكيّة، أي عندما يساوي الإنسان مصلحته بمصلحة المجتمع.

شغلت الإنسان منذ بدء الكون أسطورة الحبّ التي لا تُقاوم. فمن نزاهة فِنِلون، وإرادة كانط، وطهارة قلب كيركيغارد، طرقٌ كثيرة نسلكها عند جانكلفيتش لكي نعبّر عن الحبّ الذي يتغذّى من الصبر والمثابرة ولا يشترط تعيين الظروف وتوقيتها[29]. وإذا أردنا أن نشرح البند الأوّل من ميثاق إنسان الأخلاق ينبغي لنا أن نتسلّح أوّلاً بشجاعة قبول الذات لذاتها، وشجاعة استضافة الآخر البعيدة من أطاييب المطالب العلميّة الباحثة عن الإنيّة والنوع والعلّة والكيف. فالآخر هو بُنيَة (دولوز) الذي يعني نسقاً من العلاقات والتفاعلات بين الأشخاص. على سبيل المثال، عندما يتلاقى مجهولان ترتسم من خلال الوجه شارات الدهشة، وهذا النوع من المعرفة هو المعرفة الخفيّة. «أحب هذا الآخر لأنّه شبيهي المختلف عنّي، وهذا الآخر هو مثلي ولكنّه ليس أنا، وهو في آنٍ معاً الأنا للذات، والذات للأنا، مثلما هي الأنا أنا لذاتي والأنا الآخر أنا لذاته». في هذه التبادليّة يكمن سرّ الـ «نحن»»[30]. هذا الموقف عند جانكلفيتش هو قريبٌ من موقف بول ريكور (كتاب:

---

(28) Ibid., p. 51.

(29) Alexis Philonenko, *Jankélévitch: Un système de l'éthique concrète* (Paris: Sandre, 2011), p. 326.

(30) Vladimir Jankélévitch, *La Philosophie première* (Paris: PUF, 1986), p. 136.

التاريخ والحقيقة) «فأن أكون إنساناً فهذا يعني أن أكون غيري في الوقت الذي أبقى فيه أنا نفسي».

الأنا عند جانكلفيتش هي في نظام الآخر أكثر ممّا هي في نظام الأنا. وهذا الآخر هو موضوعٌ وذاتٌ. هذا الاندفاع الإنسانيّ يتمّ وفق تبادل دائريّ (Permutation Circulaire)، عوْداً وبَدءاً، وعَوْداً على بَدء. وهذه الدالّات الدائريّة تتكرّر فيها الأسباب وتختلط مع النتائج لتصل إلى نقطة الخَلْق. وعندئذٍ تتغيّر هذه السببيّة الحصريّة التي نعني بها سلب الحكم عمّا قبله وجعله لما بعده، فتُصبح «الكما» التي تدلّ على علاقة المشابهة «لأنّ» أو «لأجل ذلك». وهاتان العبارتان تدلان على غائيّة الفعل. لكن لمَ كلّ هذا الحبّ غير المبرّر؟

وكأنّ جانكلفيتش لم يُرِد شرْح الشيء بل شَرَحَ إليه، أي أظهر الرغبة فيه من دون إظهار السبب المسبِّب لهذه الرغبة. وهذا الغياب للسبب يفرض الإرجاء. قد يكون هناك ناحية خفيّة من الجور يعيشها إنسان الأخلاق وهي حالة التظاهر بالجهل. و«هذا التظاهر بالجهل هو جهلٌ من باب فهم وتسليفٍ. تسليفٌ يُسلّفه إنسان الأخلاق لدائنه ولا يطلب شيئاً في المقابل لكنّه يحتفظ بالوديعة التي سلّفه إيّاها كرهينة أخلاقيّة»[31]. لكن بفعله هذا يدخل الإنسان في عمليّة استحقاقٍ لدفع قيمة الحبِّ لمصلحة الإنسان الآخر. وهذا يعني تفعيل قدراته الإيجابيّة وقواه العمليّة لكي يتصرّف بطريقة بنّاءة، وعندها يكون قد استردَّ دَيْنَهُ بطريقة مترفّعة. هكذا يُصبح الترفّع مُحرّكاً أو دافعاً للغيريّة الثابتة.

يحيّرنا جانكلفيتش لأنّ أمر الحبّ عنده جازمٌ (Catégorique)؛ وهذا الجزم يسطّره بعصبيّة حادّة إمّا للتخلّص من الإجابة لأنّه لا يُجيد فنّ الإقناع، وإمّا للاسترسال في الحبّ في شخص المحبوب. لكن هناك مفارقة بين الواجب والقيمة والفعل الأخلاقيّ، فكلّ هذه القيم لا تحتجّ على التلاشي، لأنّها لا تمتلك أسرار المفاهيم. تأخذنا هذه المفارقة إلى السرّ الذي يكمن في الحبّ؛ فـ«عمليّة الحبّ» عند جانكلفيتش سهلة وصعبة. فهي سهلة عندما تقتصر على الاستسلام لجاذبيّة الأنانيّة وصعبة لأنّ عليها أن تُغلق دفاتر المحاسبة الأخلاقيّة وتتوقّف عن قبول تسليف القروض، وذلك ضمن شروط تسجيل الدخول الذي يُعدّل الحسابات. وما يحيّرنا أيضاً أنّ جانكلفيتش لم يتناول الكيف العلاجيّة التي تضمن حقّ التساؤل وكأنّنا نعود إلى التحدّي الساخر. أوَليس هذا الحبّ المجّانيّ هو إعلان المزايدة المغرية؟

---

(31) Vladimir Jankélévitch, *Le Je ne sais quoi et le Presque rien* (Paris: Seuil, 1980), t. II, p. 98.

سوف نبيّن القوّة التي تدعم الحبّ عند جانكلفيتش، والجنون الذي ينصهر فيه الروح والقلب في عشقٍ يقتل الموت، وذلك في البند الثالث من ميثاق إنسان الأخلاق.

3 ـ التضحية: أن نعيش للآخر إلى حدّ الموت في سبيله

ينطوي مفهوم التضحية على فكرة الزهد أو الموت في سبيل فعل الخير وفي سبيل من نحبّ. هذه التضحية بالنفس، أو هذا الجود، هو أقدس ما يبذله الإنسان. فمفهوم الموت عند جانكلفيتش هو حاجة أساسيّة وضرورة ملحّة وخلاصاً من العذابات التي لا تنتهي، وهو رغبة حارّة واشتياق. وهذا أيضاً ما نستشفّه في قول القدّيسة تريزا: «أشتاق موتاً إلى الموت» (Je Meurs de ne pas Mourir). وقد مجّدت الأخلاق روح التضحية، وفكرة التجرّد، وهذا ما أضفى قيمة على العذاب. وأضحت الإطيقا عند جانكلفيتش علاجاً خلاصيّاً. وهذا الحدّ الاستبساليّ في التعاطي مع الآخر يصبّ في التطلّب المجرّد أو المجّانيّ (Vivre pour toi à en Mourir). فـ«الإنسان ينذر نفسه للآخر مهما كانت صعوبة هذا الأمر، وأيّاً كان هذا الآخر. والتضحية ترفض أيضاً ضمن هذا الإطار المحاكمة العقلانيّة. هنا تبدأ مفارقة مواجهة الفكر للموت. فـ«الفكر يحتجّ على الموت لأنّه يمتلك الوعي، والموت يتغلّب على الفكر لأنّه يشلّ فكره. ومع أنّ الفكر يغلّف الموت، غير أنّ العدم الكامن في الموت يلفّ الكائن المفكّر ويزنّره في ظلمته»[32]. ولكن كيف سنخرج من الظلمة لنكشف الوثيقة السيكولوجيّة عند إنسان الجمال.

خامساً: إنسان الجمال

أمام استحالة عودة الصير، وخيبة جهودنا لإعادة طيف البراءة، يلجأ الإنسان إلى الفنّ، وبالتحديد إلى الموسيقى، وهذا الإنسان عند جانكلفيتش هو الإنسان الانطباعيّ والنوستالجي والرابسودي. تكشف هذه العواطف والمشاعر عن طبيعة إنسان الأخلاق من خلال صورة إنسان الجمال، وتسند قوام صحّته النفسيّة، وهذا ما يؤثّر في بناء المنظومة الأخلاقيّة التي تساهم في بناء شخصيّته. يرى جانكلفيتش أنّ في كلّ عمليّة تربوية إستطيقيّة تمتزج حالات ثلاث تتمثّل بالحالة الأخلاقيّة والحالة الإستطيقيّة والحالة العقلانيّة. وهو يرى كجان بول ريختر: «أنّ الإستطيقا الحقيقيّة لن تُكتب إلّا من خلال

(32) Ibid., p. 50.

إنسان قادر على أن يكون في آنٍ معاً شاعراً وفيلسوفاً»[33]. ومهمّة الشاعر الفيلسوف جمع هذه الحالات الثلاث. وهذا الشاعر الفيلسوف هو الفنّان الذي يسكب الشعر الموقّع في كلامٍ منغّم من خلال عبقريّة الشعر المرتبطة بالنشاط الإبداعيّ.

يريد جانكلفيتش من إنسان الجمال أن يبقى صامتاً عند سماعه الموسيقى. ف «الصمت يدعنا نسمع صوتاً آتياً من عالم آخر، وهذا الصوت يتكلّم لغةً أخرى»[34]، وقد تضفي عليه الألفاظ غموضاً وتذيبه في مَوجةٍ من الميوعة بدلاً من أن توضّحه. الجمال هو صفاء المثاليّة التي لا تتغيّر في شكل الصيرورة وامتدادها، وهو الذي يجدّد حياة الإنسان ويحييها، وهذا التجدّد هو بعضٌ من صفاته. «وتُعَدُّ حريّة الإنسان عمادَ الجمال، ففيها يعمل الخيال ضمن عالم لا وجود فيه للعقبات حيث يتمّ إطلاق سراح الطاقات الخلّاقة الكامنة في التوازن بين الأضداد، والتناغم بين السمات الثقافيّة والفنيّة، والتآلف بين الروح والمادّة، والتكامل بين أفراح الفنّ وأوزانه»[35]. ألبس جانكلفيتش إنسان الجمال حلّة عدّة شخصيّات لمؤلّفين موسيقيّين، منهم شخصيّة كورساكوف الرابسوديّة[36]. وقد حذا ساتي حذو سقراط فانتعل نعال الفقر في ظلّ روح التواضع والرحمة والتخلّي، وموسيقى ساتي التي خصّصها لسقراط هي موسيقى تساؤليّة، تحمل أسئلة مُدهشة. يخيّم التواضع البعيد من التعظيم على موسيقى ساتي، وهذا ما نتلمّسه في موسيقى «قدّاس الفقراء». تلوّنت معظم مقطوعات ساتي الموسيقيّة بجميع الألوان الدينيّة وغير الدينيّة. وقد أحبّ جانكلفيتش موسيقى غبريال دوبون ونوفاك وديامانوفسكي وبروكوفييف وكودالي ومندلسون وشومان وبارتوك ورافيل. تجسّد صورة رافيل عند جانكلفيتش الاستقامة، وروح الخفّة والدعابة. أمّا الشخصيّة الثالثة فهي الشخصيّة المتمثّلة بالانطباعيّة. سأظهر صورة الجمال عند الفنّان الانطباعيّ.

1 ـ الانطباعيّة

الانطباعيّة هي أسلوب فنّي يقوم على تسجيل الانطباع الفوريّ عن شيء ما أو عن حدثٍ معيّن، وهي ضربٌ من الشعور يأتي نتيجة لردّ فعل خارجيّ أو داخليّ. تحاول

---

(33) Mark Jimenez, *Qu'est ce que l'esthétique* (Paris: Folio, 1997), p. 178.

(34) Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'ineffable* (Paris: Seuil, 1983), p. 187.

(35) Montmollin, *La Philosophie de Jankélévitch*, p. 86.

(36) تعني كلمة رابسوديا تعبيراً حماسيّاً، جذلاً، يمكن أن نعتبرها جزءاً من قصيدة ملحميّة زاخرة بالانفعال العاطفيّ، كما يمكن أن نعتبرها لحناً موسيقيّاً ممتلئاً بالنشوة.

الانطباعيّة أن تميّز بين الذات والموضوع، وهي تعبّر عن المشاعر والانطباعات عند الإنسان، وتعتمد على الرؤية العفويّة المبنيّة على قاعدة الأحاسيس الذاتيّة. تكمن قيمة العمل الفنّي في نوعيّة الانطباعات التي يتركها في نفس المستمع. وإذا كانت الموسيقى انطباعيّة فهذا لأنّها تعود إلى شاعريّة اللحظة وإلى اتّحاد الزمان بالمكان وإلى انصهار بعضهما ببعض. والانطباعيّ يشحن المادّة المرسومة بمشاعره الإنسانيّة التي تروم ملامسة عناصر الجمال والاستمتاع بها.

وإذا كانت العقلانيّة تقول على لسان ديكارت: «أنا أفكّر إذاً أنا موجود»، فالانطباعيّة تقول على لسان جانكلفيتش: «أنا أشعر إذاً أنا موجود». والتعبير القوليّ ليس هو ميزة التنفيذ الفعليّ للموسيقى على حدّ قول سترافنسكي. وقد ثار غير المناهض للرومنسيّة على صورتين من التعبير؛ فلنسمِّ انطباعيّة الصورة **الأولى** لهذا التعبير، وتفتيش عن اللامعبّر الصورة **الثّانية**. يستطيع الانطباع المصوّر والمثير أن يكون مترجماً للتعبير الهزليّ، والانطباع الحسّي والواقعيّ يفرغ التعبير لأنّه استعرائيّ.

«تلغي الحساسية الحادّة العاطفة المتأجّجة. والانطباعات هي انطباعات عابرة، والبكاء والضحك محطّتان من الحياة المؤثّرة، فقد يُمّحى الضحك والبكاء في انفراجٍ مؤقّتٍ وتتعقّبهما الدموع»[37]. هذه الاستثارة لاستجابات بدنيّة مفرحة وحزينة هي صورة عن الانتقال من المناطق المعرفيّة إلى المناطق الحسيّة. من خلال فعلي الذاكرة «التذكّر والترقّب» يتمّ إحضار الزمان النفسيّ. ومن خلال تنشيط عمليتيّ التذكّر والترقّب يتمّ تحصيل نمطين من الصور، هما: الصورة المنطبعة في ذاكرة الماضي، والصورة المرتقبة في صيرورة المستقبل. وقد تُفصح الذاكرة أيضاً عن الانطباعيّة المتمثّلة بالحاضر، والانطباعيّة المتمثّلة بالماضي وهذه الذاكرة تلوّن الصورة وتصوّر لون الزمان.

2 ـ نوستالجيا زمن ما قبل الزمن

أ ـ الطفولة العائدة

إنّ الإنسان النوستالجيّ هو الذي يجسّد العودة إلى القيم والأخلاق، وهو الذي يدافع عن رفض الحاضر بكفاية الماضي على ما فيه من ألم وعذاب. وهو الذي يحنّ إلى صورة الزمن الجميل، لكنّ التأمّل في النوستالجيا والحنين إليها ألا يُعيق الإنسان؟

(37) Vladimir Jankélévitch, *Ravel*, (Paris: Seuil, 1995, p. 43.

يلجأ جانكلفيتش على غرار برينتانو إلى جعل الإحساس منشأً للتذكّر وذكرى لصور الخيالات. والطفولة عند جانكلفيتش، تعزّز التواصل بين «الأنا» السطحيّة، و«الأنا» العميقة، والشعور واللاشعور. يحيا صدق إنسان الجمال عند جانكلفيتش في القول عن طريق الإفصاح عن الحقيقة، وفي الفعل عن طريق مُطابقة القول بالفعل، وفي العزم عن طريق التصميم على أفعال الخير، وفي النيّة من خلال التطهير من شوائب الرياء. لكن لِمَ نسَبَ جانكلفيتش الموسيقى إلى براءة الأطفال، وهو القائل عنها إنّها تعبّر بالتورية والإيحاء والتلميح، والطفل لا يُجيد التلميح والتورية والإيحاء؟

ب ـ نوستالجيا المكان والزمان

إنّ الأمكنة أشدّ وفاءً من النّاس، فأحياناً تأخذنا فلسفة الأمكنة بأسرارها إلى زمن نوستالجيّ. وتطرق أبواب الوطن، «النوستالجيا هي زمنيّة وميتافيزيقيّة لأنّها تتعلّق بسحر الأشياء. فالفرح ثائر وسائر من دون مكان ولا تاريخ إلّا في الموسيقى حيث تسكن فيها الذكريات Ricordanza' Vzpominani»[38]. والنوستالجيا الرابسوديّة هي الشكوى أو الأنين المستديم. تعكس هذه النوستالجيا حزن جانكلفيتش عندما رفضه الألمان من بلده الأمّ. وهي تحمل أنين المسافر الذي يحنّ إلى الرجوع إلى الوطن، وهذه العودة متمثّلة بعودة الابن الضالّ أو عودة عوليس (Ulysse). وفي هذه العودة استنهاضٌ لروح التوبة. وقد ميّز جانكلفيتش بين المسافر النوستالجيّ والمسافر العاديّ الذي يقوم برحلة بحريّة مغلقة (Périple Clos). فالمسافر العاديّ لا يبغي شيئاً، أمّا المسافر النوستالجيّ فهو يمثّل إنسان العودة. هذه الصور يحييها ليزت في معزوفاته؛ والعناوين التي اختارها جانكلفيتش لبعض من كتبه الموسيقيّة: **الموسيقى والفائق الوصف**، و**دوبوسي وسحر اللحظة**، **الرابسوديا والحنين**، و**فوريه واللاموصوف**، و**الموسيقى والساعات**، و**رافيل**... تحمل إيقاعاً يظهر تداخل إستطيقا جانكلفيتش مع ميتافيزيقاه وفلسفته الأخلاقيّة، «فالموسيقى هي طريق مباشر لكي تلمس غير المباشر. وفي هذا الإطار يبيّن جانكلفيتش تقارباً بين الموسيقى والفلسفة. وهكذا تنطبع موسيقى جانكلفيتش بالمفارقة التي تندّي كلّ فلسفته وهي تعزف في نفوسنا شعور اللامرتد المحايث في الزمن، ولعلّ تفضيل جانكلفيتش للموسيقى هو ما جعل فكرة السمع تتخطّى النظر في إستطيقاه. ولكنّ هذا التفضيل لم

(38) Jankélévitch, *L'irréversible et la nostalgie*, p. 387.

يمنعه من إيجاد مكان لباقي الفنون، للشعر كما للرسم[39]. فالنوستالجيا الموسيقيّة لا تنحصر في الأشياء الموسيقيّة فقط بل تتعدّاها إلى فنّ الرسم، حيث نرى شروق الشمس أو زنابق المياه عند مونيه، ومناظر الثلج عند سيسلي، والغابات والطرق عند كلود لورين الأكثر موسيقيّة من أعمال باقي الرسّامين، يغذّيها الحلم النوستالجي الكامن فيها وينادي الأرض ويشعرن الطبيعة. إنّ تقارب الموسيقى من الميتافيزيقا والأخلاق يستدعي توتّراً بالمعنى الإيجابي الذي يعطيه جان فال لهذه الكلمة، وهو تناقض للتطابق وتناقض للتناقض[40]. ثمّة توتّرٌ يتحكّم في علاقة الإستطيقا بالميتافيزيقا والإطيقا. فهذه المجالات الثلاثة هي الحدس الأساسيّ الذي يؤلف النواة لفلسفة جانكلفيتش. وروح التورية في الموسيقى تربط ما هو ميتافيزيقيّ بما هو أخلاقيّ وإستطيقيّ، واستخدام روح التورية هو شبيه بمبدأ الادّخار الذي وسّع جانكلفيتش معناه بمطابقته مع الهويّات الروحانيّة.

(39) إنّ فكرة الربط بين الألوان والموسيقى هي فكرة قديمة جدّاً تعود إلى فيثاغورُس، وبصورة أبعد وأبسط إلى الحضارات الشرقيّة القديمة. ربط أفلاطون الألوان بصورة أكثر تحديداً بالموسيقى. وقد أشار في كتابه **الجمهوريّة** إلى أنّ الكون يتكوّن من ثماني طبقات، ولكلّ طبقة لونها الخاصّ، ونوطتها الموسيقيّة مكوّنة بما يعرف بالتناغم الفيثاغوري أو موسيقى الأفلاك. وقسّم نيوتن الضوء إلى سبعة أطياف، وهذا ما صوّر مفهوم السلّم الموسيقيّ، والألوان التي تستخدم في تأليف الموسيقى. بلغت هذه النتائج ذروتها في مؤلّفات سكريابين. والتعريف الكلاسيكيّ للّون الموسيقيّ يُعرف بالرنّة الخاصّة أو جرسيّة الصوت (timbre). انطلق سكريابين من التحليل المنطقيّ الذي يفترض وجود رابط جماليّ بين التناغم الموسيقيّ وطبقات الألوان. وتعود الأضواء الكرويّة إلى سكريابين ونظريّته للرياضة المتقنة للموسيقى ولابتكاراته المتقدّمة على عصره. هذه الحالة تُعرف بحالة «ترابط الحواسّ» أو «الحسّ المواكب» (synesthésia)، أي أنّ سماع نوطة معيّنة يؤدّي إلى رؤية لون معيّن، أو استثارة حاسّة تؤدّي إلى استثارة حاسّة أخرى.

(40) Vladimir Jankélévitch, *Mystique et dialectique chez Jean Wahl* (Paris: Seuil,1984) p. 147.

الفصل الرابـع

حاكميّة الوعي الأخلاقيّ وصفائيّة الجمال

إنّ الحاكميّة الأخلاقيّة هي النشاط الذي تقوم به الإرادة، والصفائيّة الجماليّة هي النقاء الذي تعكسه الموسيقى، والإنسان النقيّ السريرة الخالي ممّا يشين هو موضع تحقّق للجمال. لكن كيف يكون هذا الإنسان راقياً خَلقاً وخُلُقاً وهو الذي يستند إلى مقاماتٍ متناقضة تؤامر نفسين وتطيل المكوث في الأشياء الثانويّة؟ وهكذا، فاجتياح الأخلاق للوجود عند جانكلفيتش يعني الطواف والغَمْر الأخلاقيّ. وهذا الغمر هو القدرة على فرض السيطرة الواعدة بالأمان والمحفّزة على بعث روح الأخلاق. يريد جانكلفيتش التحدّث عن الإنسان الذي يتحلّى بقيمة أخلاقيّة يُبنى قانونها على ضرورة مطلقة قوامها الاسترفاع بالقيم الوجوديّة والإنسانيّة. وهذا دور إنسان الأخلاق الذي يمثّل معايير السلوك التي تحدّد قيم الحب والتضحية والواجب. لكن كيف سنسكّن هذا اللاتوازن الحراكيّ بين النفس والجسد لكي نستقبل إنسان الجمال الرابسوديّ والانطباعيّ والنوستالجيّ؟

أولاً: الإنسان كوعي أخلاقيّ موضع لتحقّق الجمال

إنّ حقيقة الفيلسوف تجعل له صديقاً للعقل والعلم، وطبيعة الفنّان تجعل له صديقاً للعاطفة والشعور. وكلّ قضيّة أو موضوع كائن في الوجود يمتلك صيغته المختلفة في الفعل؛ فالعقل يرى أنّ الجمال ليس بالنافع ولا بالحقيقيّ. والمخيّلة ترى أنّ الجمال هو المبدأ الأساسيّ الذي تتأصّل منه كلّ الأشياء. وهناك جملةٌ من الحقائق الوسيطة يمرّ بها

العقل، من الإدراك إلى التفكير، ومن التفكير إلى السؤال، ومن السؤال إلى الإجابة عنه. أراد جانكلفيتش ألّا نعتمد على منطق العقل بل على إبداع الخيال. ويترجم هذا الإبداع أفكارنا ومشاعرنا لدى رؤيتنا للشيء الجميل، لكن كيف يتحرّر الخيال من سطوة رهبة الوعي ليعي حقيقة الجمال؟

1 ـ تحرّر الوعي من الوعي

إنّ الحريّة هي ثورة داخليّة وانعتاق من غلاف يغلّفنا، تفعل في الوجود وفي الإنسان. وبفعل حركة الحريّة ننتقل إلى الوعي، أي إلى الحقيقة التي تنشد الحريّة في المُطلق. والبحث في الحريّة لتحرير الوعي من وعيه هو بحث في الإمكان وفي الفعل، أي في التحقيق، والتحقيق يتمّ في الوجود والوجوب. قد تتعرّف المادّة إلى ذاتها بفعل سير التطوّر الذي هو حريّة، ويظهر في هذا الوجود الوعي الكامن من خلال الظاهرات التي تتسامى. لذا، فالتطوّر هو فعل حريّة أي حركة داخليّة تفصح عن ذاتها في ظاهرة. تتجوّل هذه الحركة بين الحدّ الأدنى والحدّ الأعلى للوعي. فالحدّ الأدنى يتجلّى فيه انقباض الوعي وانغلاقه، والحدّ الأعلى يظهر فيه انبساط الوعي والانفتاح والانكشاف. و«الإنسان ككائن واعٍ يستقبل الوجود من خلال سلسلة من التجارب، ويتحرّر ضمن كلّ واحدٍ منها من انغلاقٍ سابق، لكي ينفتح على خليقةٍ جديدةٍ وخلقٍ جديد. وهكذا فحياة الإنسان تبدأ بجهل الوعي وتنتهي بإدراكه، أو تستمرّ في الوعي إلى أن تتحقّق غاية المطلق فيه. على هذا الأساس يكون الإنسان هو الكائن المسؤول لأنّه يعي؛ فالإنسان هو ذات واعية تخترقه دوافع لاواعية. والوعي يخضع لنمطين من التأثير: **أحدهما** الدوافع المغروسة في الجسم، التي تحرفنا إلى أحضان الرغبة والشهوة؛ و**ثانيهما** الأشواق إلى تجاوز الوضع الراهن وذلك من خلال اتّباع الطرق التي يشير إليها ذلك الفرح المصاحب للمشاركة الواعية في التطوّر المبدع»[1]. فالدوافع متأصّلة في جميع الكائنات الحيّة التي تخضع لمبدأ اللذّة، أمّا الأشواق فهي خاصيّة البشر الذين يمتثلون لمبدأ النظرة الكليّة (Holistic) التي تحرّر الوعي. وهناك مستوى من الوعي نكون فيه شهوداً فاعلين بأفكارنا وأعمالنا، وقادرين على اختيار ما يتناسب مع تحقيق أهداف أشواقنا، وهذا الوعي هو ما ندعوه بـ «الوعي المتحرّر» الذي يتّحد بالوعي الكلّي.

---

(1) Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience* (Paris, PUF, 2007), pp. 83 et 151.

وهذا الوعي يحدّد نشأة المحاكمة المنطقيّة بين الإنسان والمحيط المحدق به. يتحدّد هذا المحيط من خلال الآخر. «ومن يجعل الإدراك ممكناً، على حدّ قول دولوز، ليس الأنا وإنّما الآخر من حيث هو بنية، ولمثل هذا الاعتبار تتعطّل عمليّة الإدراك كلّما غاب الآخر». موضوعنا القائم بين الوعي الأخلاقيّ وصفائيّة الجمال يحتلّ الدائرة المحيطة بين المنطق والمُطلق، أي بين الوعي الممكن أو الوعي بالحاضر، والوعي المجرّد أو الوعي بالمستقبل. وهذا الوعي هو وعي لشيء ما، وهذا الشيء هو وعي الذات. يُصوّر جانكلفيتش الوعي كمرآة تنير طريقنا، وكصوت داخليّ يؤسّس لقاعدة فعل الأخلاق.

لقد اعتبر جانكلفيتش على غرار جان جاك روسّو أنّ أفعال الوعي ليست أحكاماً بل مشاعر، وليس تجربة للعقل أو خلاصة للوضع الاجتماعيّ أو امتداداً مباشراً للأنا الأعلى، والإنسان هو صيغة نادرة ووعي أليم للحقيقة التي تعذّب، ولكن إلامَ يعود هذا العذاب المرافِق للوعي؟

2 ـ الوعي كألم ميتافيزيقيّ للفكر

يعيش الإنسان ازدواجيّة المتّهم والبريء، والمشاهد والممثّل، والقاضي والحكم، والذات والموضوع. ربما هذه حرب اللاوعي والوعي، أو، كما يقول هيغل، حال النفس المشلّعة. لكن في ظلّ هذا الانقسام الحادّ الذي لا تداويه المعرفة، كيف تحافظ الذات على مثاليّتها؟ فنظريّة المعرفة تحمّل التجريديّة السبب في زعزعة ثقتنا في المعطى الحسّي. من هنا تبدأ أزمة الوعي التي تولد منها الميتافيزيقا. فالوعي يحمل التداعيات التي تجعل الإنسان يشعر بالذنب، وكلّ إحساس بالذنب يبكي خضوع التمثّل أو وجعه، وقد يتحرّر الوعي من الاغتراب في الملك (Aliénation dans L'avoir). وهذا ما صرّحت عنه العرّافة ديوتيما بأنّه مثير، وبأنّه في آنٍ معاً عَوَزٌ وسِعةٌ، وحدٌّ بين الألوهيّة والإنسانيّة.

وصف كيركيغور حزن الوعي الذي يُنشَر خارج حقيقته، وهذا الحزن لن يبقى حزناً إذا استطاع الوعي بسط حركته خارج الذات (Extraversion)، لكن «أوّل منحى للوعي نحو الخارج يأخذ طابعاً تعليمياً، وهذا الطابع المثقّف هو وعيٌ أخلاقيٌّ وإحساسٌ بالذنب، وهو هزيل كما الوردة المفكّرة (Roseau Pensant)»[2]. فالوعي المتولّد يتعلّق بالشهوة التي تفرض «الصدمة المرتدّة». هناك عدد من الانفعالات، منها: الازدواجيّة اللامتناهية، وجنون

(2) Vladimir Jankélévitch, *Les Vertus et l'amour* (Paris: Flammarion, 1986), pp. 60 et 63.

المبالغة، والافتتان الشالّ[3]. فلنسمِّ ازدواجيّة هذا التكاثر الناشط (La Prolifération Fébrile) للوعي غير القادر على التفلّت من ظلاله، وهذا ما يسمى انشطار الذات.

«الوعي التأمليّ المثقّف هو وعي مغمور بالقدرة لكي نصبح مشاهدين لكلّ الأحداث التي نشترك فيها بغية معرفتها. وفنّ التأمّل يقتصر على أن يقترب من دون أن يشترك وهذا يتطلّب قدرات من الاتّزان والحذر والثقافة الروحانيّة. وقد عَدَّ جانكلفيتش الإحساس بالذنب مازوشيّة أخلاقيّة، فالوعي كما نرسيس يغرق في حبّ صورته من خلال التأمّل فيها. وفي الوجع الأخلاقيّ يتمّ التقابل وجهاً لوجه، وهذا الوعي يشبه عالماً منغلقاً هو في نفس اللحظة حرّ ومحدّد، يحاول أن ينقسم من الداخل بهدف تأطير الشرّ. فهل الوعي الأخلاقي هو ذات أم موضوع؟ فالوعي يتجدّد من خلال الأخطاء، وهو الجريان المؤقّت وغير الملموس الذي ينبسط بين الأنا الذات والأنا الموضوع. ويتعذّب الوعي لأنّه خجول، والخجل هو من العوامل الأساسيّة للإحساس بالذنب. يرى جانكلفيتش أنّ الضجر هو الإحساس بالذنب، فـ«هذا الضجر الكلّيّ الذي حيّر الكثير من الفلاسفة من أمثال شوبنهاور وباسكال وهايدغر، هو إحساس بالذنب من دون دافع، ومن دون نيّة، وهو العذاب المستتر الذي يُعلَن عنه عندما تكون الأنا وحيدة وغائصة في ندم وتحسّر»[4]. تتحدّث الأخلاق التقليديّة عن المحكمة الداخليّة، وفي هذه المواجهة الخفيّة لا تقتصر مهمّة الوعي على تقييم العمل الأخلاقيّ .إذاً فهو ليس تمثّلاً، بل هو تقديرٌ حدسيٌّ للمعطى الذي يتجسّد في «الأنا». لكن يتساءل جانكلفيتش كيف أنَّ اللاهوتيّين والمثقّفين لا يرون في الوعي الأخلاقيّ إلّا نوعاً من قياسٍ منطقيٍّ مؤقّت (Syllogisme Instantané)؟

يفسّر علماء النفس الشعور أحياناً وكأنّه إخفاق من الغريزة أفليس محقّاً أن نحسب الألم الأخلاقيّ وكأنّه إخفاق من الوعي؟ وهذا الوعي للألم الأخلاقيّ عند جانكلفيتش هو صراع ضد البؤس. وإذا كانت سمة الألم هي الضعف المحصور بردود فعل طارئة فكيف لا نستطيع التغلّب من خلال الحبّ الذي يمحو العذاب والإحساس بالذنب. فالخلاص عند جانكلفيتش يتمّ، كما التناقض عند هيغل، من خلال التقارب لفكرتين تتعارضان وتتواجهان، وهذا الانقلاب من الـ «مع» إلى الـ «ضد» هو دائماً في اطّراد؛ فالوعي هو ألم ينمو مع كلّ أنوع التهديدات والألم هو وعي شعورنا بالذنب، وهو الألم الميتافيزيقيّ للفكر. فكلّ شعور يغلّف وجعه المتولّد فيه، وهو كما نيسوس

---

(3) Ibid., p. 80.
(4) Ibid., p. 33.

(Tunique de Nessus)[5]. والخلاص بالوعي التأمّليّ هو كما سرّ الحكمة عند غوته يتضمّن حكمة إستطيقيّة موجّهة نحو الواقعيّة. نتحدّث أحياناً عن الفضيلة المعزّية للمعرفة، فـ «الفهم يعني تحويل الألم إلى معرفة، وتثبيت الوعي في الأشياء. وهكذا هو وعي الطبيب الذي يحوّل الألم إلى موضوع»[6]. في المستوى نفسه يضع جانكلفيتش السخرية والإحساس بالذنب، من خلال منحهما سلطة خلّاقة. والإحساس بالذنب ليس هو جنون الوعي أو هيامه، بل هو الوعي المسمّر في مكانه. «والوعي المذهول بشبح الذات ـ الموضوع، بهذا الجسم الذي يبهره، لا يمكن أن يُنجح أيّ حركة من حركاته التحرريّة، فالوعي تنتابه موجات من جنون الفقر، ومن الإفراط في الحدّة (Outrance)، ومن فوبيا التعلّق بالجسد (Sarcophobie). والوعي الأليم هو وعي نرسيسيّ، يتآكل ذاته (Autophagique).

3 ـ رؤية الوعي الخلّاق

ما زال كثيرون ينظرون إلى التفكير الخلّاق من منظار التصوّر الأفلاطوني كهبة من الخالق منحها لفئة من الناس، ومنهم من يَعُدّه ضرباً من الجنون، أو ملكة عقليّة موزّعة على البشر بصور مختلفة، وهذه الملكة تولّد أفكاراً جديدة تساهم في تغيير أفعالنا.

فالوعي الأخلاقيّ الخلّاق، هو إمّا إبداع عفويّ، وإمّا وميض ذهنيّ موح للمبدع. وكلا الأسلوبين يحتاجان لتحقّقهما إمّا إلى هبوط الوحي، وإمّا إلى تطبيق الطّرائق المنهجيّة بحثاً عن الحلّ المنشود. ولم يعد يتوصّل الوعي الخلّاق في مثل هذين الأسلوبين إلى أن يكون ملائماً في سباق التنافس الشرس، وتنامي الطلب، وذلك لإيجاد حلولٍ مبتكرة لكمٍّ هائل من المشكلات المعرفيّة. وإن اهتدينا إلى كون الوعي الخلّاق أمراً وليد الحدس، فتلك الملكة الذهنيّة الغامضة تقفز فوق مراحل الاستدلال العقليّ منتهكة تسلسله المنطقيّ. فالوعي الخلّاق هو وليد لحظة توهّج العقل، وما على المبدع إلّا أن ينتظر حدوثها، وهو أيضاً ظاهرة صنيعة جموح الفكر، فلا يمكن أن يدين إلى التناول العلميّ ما يجعله غير قابل للتعليم، حتى يتبيّن لنا أنّه يقوم على قدرات ذهنيّة متوافرة لدى البشر

(5) تعود هذه القصّة إلى الميتولوجيا اليونانيّة، نيسوس (Nessus)، وهو كائن خرافيّ في جسم إنسان وحصان. وقع في حبّ ديناجير (Denajire) زوجة هِرَقليس (Héraclès)، فقتله هذا الأخير بسهم سامّ، وقبل أن يموت نيسوس طلب من ديناجير أن تغطّس سترته بدمه. وقد قدّمها كهديّة لها تكشف من خلالها عن خيانة زوجها لها. وفي إثر ارتداء هيرقليس لهذه السترة السامّة احترق جسمه.

(6) Lucien Jerphagnon, *Jankélévitch ou de l'effectivité* (Paris: Seghers, 1969), p. 54.

كافة. «الإنسان هو مبدع بالفطرة، والتحدّي الحقيقيّ هو في إيجاد الطرائق العمليّة لتفجير هذه الطاقة الكامنة في عقولنا، وكيفيّة رعايتها في نشأتها، وتنميتها في مختلف مراحل العمر»[7].

ولا أحد يماري في أنّ الوعي الخلّاق عمليّة يكتنفها الغموض، وقد احتار علماء النفس في تفسيره شأن ألغاز العقول الأخرى، وكثيراً ما كانوا لا يميّزون بين الذكاء والوعي الخلّاق، وهذا الوعي الخلّاق يستند إلى مقوّمات متعدّدة، منها التضحية بتلك الطمأنينة وليدة أوهام البساطة الذهنيّة التي ينعم المرء بها من خلال الاسترخاء العقليّ، وتجنّب الخوض في المشكلات. نستطيع أن نقول بطريقةٍ أخرى إنّ الوعي الخلّاق هو زعزعة المستقرّ وتجاوز الواقع، وعدم الإذعان للسائد، بيد أنّه مع كلّ هذا ليس مجرّد تمرّد نفسي أو مروق عقليّ (خروج عن المألوف أو خلق بدعة). وكما تتطلّب العمليّة الإبداعيّة قدراً عالياً من الحريّة والتلقائيّة، فهي تتطلّب في الوقت ذاته قدراً مهمّاً من الانضباط، الذي يسمح للفكر بأن يصفو لكي تزول عنه ضوضائيّة التجاذب الذهنيّ التي تكشف عمّا هو جوهريّ وقابل للتحقّق.

وما يفاجئنا أنّ الوعي عند جانكلِفيتش هو لذّة، والأنا تلتحم مع بداهة هذه اللذة؛ «أن نثبت قيمة اللذة كمعطى، أفلا يعني ذلك منح الفعل شيئاً من المثاليّة؟ فالمتعة والسعادة من نتاج الوعي التأمّليّ، وأن نعي لذّتنا فهذا يعني أنّها لذّة فقيرة تثير الاضطراب فينا»[8]. وما يفاجئنا عند جانكلفيتش إقراره بعقلانيّة السعادة. نحن نحصل على ما هو أبعد من السعادة والتجرّد وعلى وعد اللذة، وذلك من خلال الوعي الذي هو فائدة المنفعيّين. لكن ما الفرق بين القانون الأخلاقيّ والسعادة، فنحن نستطيع أن نكون سعداء، وأن نستفيد ونفيد من دون أن نمنح السعادة لأحد، غير أنّ الذي ينقصنا هو الحبّ روح الفضيلة[9]. من خلال ممارستنا أموراً نافعة من دون أن نكون سعداء، فهذا يظهر لنا الصورة النسكيّة للمنفعة، كما يظهر الزهد الجاذب للمنفعة الذي يترجم بالتضحية. فالسعادة تختلف عن اللذة بمنطقها العقلاني كما يتميّز الشغف عن الشعور، وبهذه الطريقة ينتظم وعي الفعل.

---

(7) Ibid., p. 53.

(8) هذا القلق قد عبّر عنه جانكلفيتش على النحو الآتي: «Tous les plaisirs enveloppent leur douleur, je veux dire une possibilité de conscience qui les empoisonnera, les rendra fragiles, défiants, soupçonneux; à peine avons nous déjà commencé de les vivre qu'ils projettent déjà une ombre d'eux mêmes, infiniment légère et fugitive, qui est comme leur conscience élémentaire.» (Ibid., p. 20).

(9) هذا ما قاله جان ديفولفيه أثناء محاضرته عن منهجيّات الاختفاء: Jean Devolve, *L'organisation de la conscience morale* (Paris: Alcan, 2013), p. 27.

وما يثير الغرابة هو أنّ العقل التسويفيّ (Raison Dilatoire) يؤجّل استحقاق السعادة. يثبت هذا الخداع القوّة المذوّبة للعقل الذي يريد أن يكون سبّاقاً وليس لديه هذه القدرة ليحقّق السعادة الفعليّة. فـ «ما هي السعادة سوى هذا الخطّ المائل الذي نرسمه في ظلّ نشوات الحياة التي نحصل عليها من أوجه الشرف والغنى وبين الوعد المؤجّل، والتخلّي العفويّ فليس هناك أيّة تسوية. والعقل يعلّمنا كيف نرسم صورة فرحة نتخطّى بها أحزان العالم»[10]. هذا ما يُسمّى التبرير العقليّ؛ فالأخلاق هي عقلانيّة في أوّل محطّة عندما تحاول أن تتخطّى الفرح المؤقّت، وبما أنّه علينا معرفة ما نتنكّر له فهي أكثر من عقلانيّة، ونظريّة الأخلاق هي تأمّل على اللذّة. ويرى جانكلفيتش أنّ الوعي التأمليّ المثقّف هو الوعي الذي ينطبق على الرغبة، وهو حاول أن يبيّن هل يكون الوعي الأخلاقيّ هو الوعي المثقّف الذي يعلّمنا فضيلة التأمّل الحرّ. وخارج هذا الوعي الفرح والحرّ نختبر وجود وعي آخر وهو الوعي السعيد. يمكن أن نستنتج أنّ الوعي التأمليّ هو وعي فنّان، وقد نفسّر هذا التناقض فنيّاً عندما ينشر الفنّان ذاته في موضوعه الفنيّ. لكن ما إن تبتعد الفكرة منه وتتثبّت في وضوحٍ ظاهرٍ نشعر وكأنّها النقيض. وقد يشكّل الوعي الفنّي كوناً ويتكوّن فيه مخلوقاً أوّل يرتبطُ بالبدايات دوماً ويربط كائناته بها، وذلك من طريق مبدأ النزوع إلى الكمال (الفنّ) أو اللجوء إلى العقل (الوعي). من هنا ضرورة إيجاد مبدأ التناسق لأنّه أحد المرتكزات الأساسيّة لإدراك الجمال والمحبّة.

قد يتداخل الجمال في تفاصيل حياتنا ولكنّه يظهر أو يغترب بحسب وعي الإنسان به، وهو ما يسمّى الوعي الجماليّ الذي ينعكس على سلوك الفرد، كما يصبح مكوّناً من مكوّنات البناء الروحيّ للثقافة الإنسانيّة. وإذا كان الفن هو مجال الحريّة في وسط الضرورة على حدّ قول أدورنو، فبقفزه فوق الضرورة يصبح أكثر وعياً بها، وأعمق تصوّراً لها. الموسيقى يتمّ إنتاجها في فعل الإبداع من منظور الوعي المرسَل، ويتمّ إنتاجها في فعل التلقّي من منظور الوعي المتلقّي. تولد صورة الموسيقى تحت شارة كونيّة جديدة، وقد نطلب من الموسيقى أن تمنحنا دهشتها لأنّها إثراء لخصوبة الحياة، ونوع من المناقشة بين مختلف أنواع الدهشة وإذا كانت الأخلاق عند جانكلفيتش عقلانيّة، والسعادة أكثر من عقلانيّة، فهذا يعني أنّ السعادة هي وعي وأخلاق. ولكن كيف نعقل هذا الوعي السعيد بالجمال؟

---

(10) Vladimir Jankélévitch, *La Mauvaise conscience* (Paris: Alcan, 1966), p. 12.

ثانياً: وجود الإنسان بالوعي وانصرافه عنه بتحسّس الجمال

1 ـ الرغبة وحكم الوعي

تشير كلمة رغبة في أصلها اللاتينيّ (Desiderium) إلى حالة النزوع التلقائيّة والواعية إلى غاية معروفة أو متخيّلة في الموضوع الذي نتمثّله (لالاند). الرغبة في الشيء تتّسم باللبس وهي لا تعني بالضرورة إمكان حصول الشيء. كما أن البحث عن قانون تقوم عليه الرغبة يمنع الإنسان من الشعور بها، فيتحوّل إلى إنسان بلا خيار وبلا رغبة وإرادة. والرغبة هي دائماً في صراع يمكن معرفتها إمّا بطبيعتنا وحدها بوصفها علّتها القريبة، وإمّا بكونها جزءاً من الطبيعة يتعذّر تصوّره بذاته تصوّراً تامّاً بغضّ النظر عن سائر مقوّماته الأخرى. نحن نرغب من دون أن نقوى على تحديد اللماذا، كما أنّنا لا نستطيع إطلاق تبرير لذلك بصورة موضوعيّة، «كلّ رغبة تتولّد من نقصٍ معيّن، أو من حالة عدم رضا وإشباع. فليس من إشباع دائم للرغبة، لأنّ كلّ إشباع هو بداية لرغبةٍ جديدة. وبما أنّ هدفنا من الكتاب هو إظهار تحرير الجمال من الوعي، وتحرير الوعي لكي يستطيع أن ينطق بلغة رغبته. فكلّ هذه العوامل تتطلّب من الوعي أن يكون راضياً ومستسلماً لأنّه لا يستطيع استيعاب التخيّلات الخارقة. من هنا تنطلق الحريّة التي تختال وتتفاعل بين عالم الوعي وعالم الرغبة انطلاقة متسائلة هادفة لكي تحطّ الرحالّ في منطقة الحلم، وبعدها يبدأ التساؤل عن تدابير رحلة الوعي.

إنّ الوعي هو ذاكرة تحفظ صور الماضي في قلب الحاضر، وهذا الحاضر هو المستقبل المسبوق. والوعي يتحدّد بالجهد الدائم الذي لا يعرف راحة ولا استقراراً. وهذه الرغبة تنبني على الفصل الفعليّ بين الذات (الراغبة)، والموضوع (المرغوب فيه). وحضور الموضوع هو شرطٌ أساسيٌ لقيام الرغبة. لكن حضور الموضوع في الموسيقى وفي فعل الأخلاق هو حضورٌ في الغياب، لأنّنا ننزع دائماً إلى ما لا نملكه. ويؤدي الوعي دوراً جوهرياً في الحياة النفسيّة، فهو يشغل وظيفة الانتباه والتذكّر والتخيّل، كما يشغل عدداً من الوظائف السيكولوجيّة العليا. «الوعي هو الفكر والفعل حيث ينقسم الفكر ويزدوج ويبتعد أحياناً من ذاته ومن الأشياء. وينتهي بأن يمنح اسمه للحياة السيكولوجيّة. والوعي هو الذكاء لأنّه يتكاثر ويتكسّر ويُشعرنا بأنّه موجود في عدّة أمكنة، لأنّه متعدّد»[11]. وهو سخرية لا تتعب (Infatigable Ironie). والوعي هو الشكّ أيضاً، أفلم تبدأ فلسفة

(11) Ibid., pp. 1-2.

ديكارت بالشكّ، أي في مغامرة مجرّدة؟ أوَلم تبدأ الميتافيزيقا من أزمة وعي لأنّها ابنة الشكّ؟ ويمكننا أن نسمّي الفلسفة وعي العلوم والأخلاق، وعندها تصبح وعياً للوعي، كما تصبح معرفة الذات فنّاً يحكم الفنون (Ars Artium, Art qui Juge les Arts)[12]. يغلّف الوعي وعياً روحانيّاً يرتبط وجوده بوجود اللاوعي، فلا موضوع من دون معنى، ومن دون توافر مشاهدٍ افتراضيٍّ. وهكذا، فجوهر المسألة يكمن في أنّ الفنّ يحوي في ذاته كلّاً من هذين الشكلين في وقتٍ واحد، الحسيّ والعقليّ، والمعرفة والإبداع. لكن في الجمال الفنيّ تتّحد الفكرة بمظهرها الحسيّ. وكلّما تشكّلت الفكرة حسّيّاً بطريقةٍ جيّدة، ارتفعت إلى مستوى المثال والرمزيّة[13]. لذلك رأى جانكلفيتش على غرار هيغل أنّ النمط الرمزيّ هو البحث عن المثال وعن اتّحاد الفكرة بالشكل. والمبادئ التي يُبنى عليها التعبير الجماليّ منها ما هو موضوعيّ كائن في الشيء الجميل، ومنها ما هو مرهون بالإدراك عند الشخص المُدرِك. والآن سأحاول أن أحرّر هذا الإدراك الحسيّ من معقوليّته بهدف الانتقال من وهم وعي الحاجة إلى رغبة وعي الذهن بوعي الحاجة فيه إلى الوعي. ولكي يتمّ عدول الوعي عن وعيه يترتّب عنه صراعٌ، وهذا الصراع يفضي إلى تقليص مقوّمات الوعي لاستنهاض عناصر الخيال.

2 ـ وعي الذهن برغبته

تتعدّد ألوان المعرفة بين الحدسيّة والمنطقيّة والخياليّة. فالمعرفة الحدسيّة هي المعرفة الفنيّة السابقة على المعرفة المنطقيّة بحيث تستند هذه الأخيرة إليها لأنّها أساس كلّ معرفة وكلّ حدس. «تتضمّن ماهيّة النفس أفكاراً تامّة وغير تامّة، وهي تبذل جهداً من أجل الاستمرار في وجودها، وبما أنّها تعي ذاتها بواسطة أفكار الجسم وانفعالاته، فقد تعي جهدها أيضاً»[14]. السؤال الذي يُطرَح هل من وجود للجمال في حال عدم توافر الإدراك الذهني، لأنّنا أحياناً نقول الحقيقة الجماليّة، وأحياناً أخرى نقول القيمة الحسيّة؟

يتلخّص الحكم الإستطيقيّ في انسجام المخيّلة مع الذهن، ويصبغ هذا الانسجام الحكم الإستطيقيّ بصبغة الكلّيّة، ويترتّب على شرط الكليّة هذه الضرورة التي تكسب الجميل حلّة الطبيعة الأولى والذوق العام أو الحسّ المشترك بينهما، وهذا ما يجعل

(12) Léon Brunschvicg, *De la connaissance de soi* (Paris: Alcan, 1931), p. 164.
(13) Matthieu Chenal, «Jankélévitch et la musique,» *Arkai*, no. 4 (1994), p. 22.
(14) Baruch Spinoza, *Science de la morale* (Paris: Minuit, 2003), pp. 57-59.

الأعمال الفنيّة نماذج يُحتذى بها في كلّ زمانٍ ومكان[15]. لكن هل يعود الحكم الجماليّ إلى أصول تسبق تكوّن التصوّرات الذهنيّة؟ وما هو الدافع الذي يحرّك شخصاً ما عند تلقّيه عملاً فنيّاً؟

إنّ الفنّ هو التركيبة التي تؤالف بين الوجه العفويّ الخياليّ للشعور والصورة الذهنيّة المتحرّرة من الخيال. وهو عرض الشعور المجسّم في صورة ذهنيّة، حيث يتساقى العقل والقلب والأفكار والعواطف على حدّ قول كروتشه. والفنّ ليس فنّاً تأمّليّاً أو جهداً منطقيّاً أو منتوجاً صناعيّاً، أو صورة خالية من العاطفة. فالعاطفة من دون صورة فنيّةٍ عمياءُ، والصورة الفنيّة من دون عاطفة فارغةٌ[16]. وهكذا، يقدم التواصل بين العاطفة والصورة الفنيّة يقدّم خطوة لتحرير الروح من صور التناهي. وهذا النشاط الفكريّ الفنيّ هو أولى خطوات التحرير الفكريّ. وهو قد يجعل التلاؤم مع الواقع واعياً لأنّه يصل الجانب الخارجيّ والمحسوس والزائل بالفكر الخالص[17]. والفنّان يستلهم من وحيٍ سماويٍّ، ومن هواجس سحريّة. وهذا ما نلاحظه عند هوميروس وهيرقليطس. فقد استنجد هوميروس في بداية الإلياذة بربّات الموسيقى (muses) لكي تنعم عليه بالإلهام. كما تحدّث هيرقليطس عن نفسه قائلاً: «إنّني كالعرّافات اللواتي يصدر كلامهنّ من الإلهام، وتردّد أصواتهنّ حقائقَ إلهيّة على مرّ العصور»[18]. ويقول أفلاطون محاوراً مخاطبه في محاورة أيون، «إنّ براعتك في الكلام عن هوميروس لا تُعزى إلى فنّ، لكنّها تأتيك من قوّة إلهيّة تحرّكك، وهي كالقوّة التي في الحجر الذي سمّاه يوريبيداس مغناطيس وسمّاه آخرون حجراً هيراكليّاً»[19]. تساعد قدرة الموسيقى على انكفاء الوعي وتحرّره لأنّها مثال التفكير بالمميّزات المجرّدة. لكن كيف نوفّق بين ثالوث العلاقة المعرفيّة المنطقيّة والأخلاقيّة والجماليّة؟ ونادراً ما نسأل السؤال لماذا كان الجميل جميلاً، أو كيف يكون الجميل جميلاً على حدّ قول ديورانت. سأشغل في هذا الكتاب وظيفة الفن المتعلقة بأغراض الحق والخير لكي نبني عليه أسس الأخلاق.

---

(15) Chenal, Ibid., p. 4.

(16) Charles Boulay, *Benedetto Croce, Jusqu'en 1911: Trente ans de vie intellectuelle* (Genève: Droz, 1981), p. 381.

(17) Alexis Philonenko, *Jankélévitch: Un système de l'éthique concrète* (Paris: Sandre, 2011), p. 45.

(18) Jean-Marie Guyau, *Esquisse d'une morale sans obligation, ni sanction* (Paris: Payot, 2012), p. 128.

(19) أفلاطون، **محاورة أيون**، ترجمة محمّد صقر خفاجة وسهير القلماوي (القاهرة: مكتبة النهضة العربيّة، 1956).

على مثال ابن سينا، يرى جانكلفيتش أنّ الجمال والخير موجودان في كلّ شيء، ووجودنا لا يرتبط فقط بما رسمه الفكر لنا. فالجمال هو كمال الصفات في الوعي، وهو في صورة الوعي مسحة الخير المشرقة، التي تحرّر الحياة من القيود. يتأسّس الإبداع على ما تستبعده الأصول والأنساق المحكّمة. ومهما كان هذا التعريف غير مطابق للتطوّر الذي تعوّدنا ربطه بكلمة العبقريّة، فيمكن توضيح فهم المعنى من حيث إنّ الفنون الجميلة هي فنون عبقريّة[20]. والإنسان هو طاقة إبداعيّة لا يقوى الفكر على وصفها، ولا يعي كنه غاياتها. إنّنا بالوعي الفكريّ نحقّق معرفة الحقائق الموضوعيّة، لأنّ هذا الوعي ينطلق في رحاب المادّة التائقة إلى الوعي. يجب أن نتحرّر من وضعيّة الزمان والمكان، لكي نتواجه مع المطلق والله. فالفنّ هو جزء من طبيعتنا الانفعاليّة التي تذوّب العقل في صورة المحسوس. لكن هل كلّ ما تصوّره حواسنا حول العالم اللامحدود هو وهمٌ وخيال؟ فالصورة المرئيّة لا تخرج عن طبيعة المصوّر، لكنّ الصورة اللامرئيّة تخرج عن طبيعة ما هو مرئيّ. وعندما نكون أمام الشيء الجميل نحكم بالعكس على ما يجري بين ملكاتنا الفكريّة والفنيّة، وهذه العمليّة هي مصدر رضا الشعور باللذة الجماليّة.

إنّ مفهوم الأخلاق هو وعي للسلوك الإنسانيّ وفهمه. وهو إنقاذ لهدف سام، ومسؤوليّة شاملة النظر والعمل[21]. والوعي فيه إسقاط للخيال وهو يعبّر عن توافر حالة عقليّة يكون الإنسان فيها مثمراً، كما يكون أيضاً فاعلاً بالمحاكمة المنطقيّة وذلك من خلال العلاقة الناشبة بين كيانه الشخصيّ ومحيطه الخارجيّ. وكما أنّ الواقع الذي نعيشه يمنح الصفات المحسوسة للشيء بحدّ ذاته (res ipsa)، كذلك لا يبتعد التفكير الأخلاقيّ من النشوة إلّا ليعود إليها ويبرّرها، بعيداً من وضعها موضع الشكّ. وهو يفتّش عن الوسائل فقط لكي يجعلها أكثر كمالاً وأكثر ثباتاً. نحن ننتقل من لذّة إلى لذّة بواسطة رغباتنا، وداخل عمليّة أفراحنا نجد عقدة من الميول الديناميّة المتشابكة والمشبعة من النهم. ونمط السعادة ليس إلّا السبب لمعرفة العوامل الخارجيّة حيث يتحقّق فيها أكبر قدر ممكن من اللذّة. وثمّة نظام ماديّ لاتّباعه وثمّة علاج لمعرفته. فالشعور هو التزام الروح، والوعي المتصل بالروح هو الوعي الأكثر استرخاءً من الوعي المتصل بظاهرة العقل.

(20) Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, traduction de Alexis Philonenko (Paris: Flammarion, 2000), p. 138.

(21) Jacqueline Russ, *La Pensée éthique contemporaine* (Paris: PUF, 2012), pp. 7-9.

الفن الموسيقيّ لا يدخل حدّ التوسّط، وتُنجَز المهمّة بعفويّة فلا يتسنّى للوعي التساؤل[22]. يمكننا القول إنّ الموسيقى هي حال للانتقال من الوعي إلى اللاوعي. فهي تلعب مع التوريات، ومسكونة بعالم الأساطير[23]؛ لا نستطيع تعيين موضع الرغبة على حدّ قول علماء النفس الذين يؤكدّون أنّ موضوع الرغبة يكمن في مكانٍ بعيدٍ عن تصوّراتنا. وكلّ رغبة هي رغبة في موضوعٍ آخر، وأحياناً لا تتناسب مع مُرادنا[24]. يبقى دائماً شيء من الرغبة غير معبّر عنه، أي يبقى بعضٌ من الرغبة في حالة ألم؟ فهل تألّق الابتسام وانشراح الذات في الموسيقى هو الانتصار للحدس في الوعي؟

ثالثاً: تمجيد الجود الجماليّ في الوجود

إنّ الجود هو الكرَم، وهو الحُسنُ والفعل الجيّد. تعني هذه اللفظة في العبريّة الممدوح، والمادح، والتسبيح، والسخاء، والتمجيد. وهذا التمجيد يعني التحرّر، وهو تمجيد الكرَم بالفعل، ومفارقته بالقول (معجم المعاني). وتمجيد الجود يعني التحرّر. ومفهوم هذا الجود عند جانكلفيتش يعني الله الخالق، والخلق والنعمة الخلّاقة[25]. وإذا كانت الطبيعة السخيّة بكماء ما لم ينطقها الإنسان، فالصورة الذهنيّة هي تعبير عن صورة الجمال، وعن هذا السخاء. المفهوم الجماليّ هو مقام التوفيق بين الفكر والطبيعة، والمادة والصورة. وهو مزج للواقع مع الخيال. وصورة الخيال في الجمال هي الحدّ الفاصل بين الذات الإلهيّة والعالم، وهي جامعة للثنائيّات المتناقضة. والحقل الجماليّ واسع يشمل معه جميع الميادين. وهو، خلافاً لجميع الأنشطة الإنسانيّة، لا يورّث في النفس أيّ ميل خاص. واللذّة الجماليّة هي طريقة لفهم موضوع غير واقعيّ. والإشباع الموسيقيّ هو

---

(22) يحاول جانكلفيتش أن يتعمّق في معنى اللغز والسرّ الأقصى:
«Dieu ne fabrique pas la lumière: Il dit seulement «Fiat Lux». Le passage du Fiat au factum c. à. d du branle mystérieux de la prime décision au participe passé passif de la chose posée, c. à. d de l'initiative la plus initiale au régime ontique de la chose. Ce passage n'est pas une médiation, mais une coïncidence immédiate de la chose et une quasi simultanéité, un mono-syllable-éclair qui n'est pas voeu platonique, ni pieux optatif, ni magie, mais impératif dérisoire qui coïncide avec le surgissement quasi spontané de la créature». (Vladimir Jankélévitch, *La Philosophie première* (Paris: PUF, 1986), p. 187).

(23) يرسم جانكلفيتش هالة الصورة المقدّسة التي تخيّم على جوّ الصلاة: «Après les ténèbres de l'offer-toire où l'âme en tâtonnant s'habitue à la nuit, les harpes du sanctus déroulent leurs suaves arpèges sous un chant qui est comme une rêverie au clair d'étoiles.» (Vladimir Jankélévitch, *La Musique et les heures* (Paris: Seuil, 1988), p. 260).

(24) Clément Rosset, «Musique et réalité,» dans: Monique Basset [et al.], *Écrit pour Vladimir Jankélévitch* (Paris: Flammarion, 1978), p. 133.

(25) Jankélévitch, *La Philosophie première*, p. 183.

موقف إستطيقيّ يربط العلاقة القائمة بين الفنّ والوجود. فكيف نمجّد الجود الجماليّ في الوجود، والوجود هو بالنسبة إلى الإنسان ليس متجانساً. وهذا الوجود هو متغيّرٌ وزائلٌ في ذاكرة الأمكنة. وهناك أماكن مقدّسة وأخرى غير مقدّسة فكيف تكون الاستجابة الوجوديّة الواعية قائمة أمام لاوعي حَدَث الجمال، بين الشكل والمعنى من جهة، والرمزيّة من جهة أخرى التي تأخذ من المقدّس موضوعاً لتمثّلاتها؟

جود الرؤى في الوجود المتألّه

يستمدّ الإنسان الوارث للبعد الميتافيزيقيّ السعادةَ والمتعةَ من الجمال، ومن فعل الأعمال الخيّرة، وقيمها الموجودة في العالم ويعني تمجيد الجود التحرّر الوجودي للنعم وإطلاق طاقاتها[26]. وعلى غرار أفلاطون، يجد جانكلفيتش في فلسفة الفنّ فكرة التسامي نفسها. لا يُعطى الجمال مُطلقاً على مستوى الحياة، لأنّه موجود فوق مستوى الوجود، وفوق مستوى العالم، وفوق مستوى المحاكاة[27]. تشير كلمة Hiérophanie إلى ظهور المقدّس واختفائه في الوقت نفسه. وهذا الفعل العجيب يتكرّر دائماً، وهو ظهور أو تجلٍّ لعالم آخر، أو رؤية أخرى لا تنتمي إلى عالمنا[28]. «ليس هناك من حلّ بين تطابق عمليّة الخلق الإلهيّ (Facere Divin) وإجراء عمليّة الخلق الخارجة عن الإطار الإنساني (Fuori Humain) غير الطاهر، لكنّ تقدّم العمليّة أو سيرها يندمجان»[29]. وبما أنّه علينا أن ننفي وجود الشيء لكي نستطيع التحدّث عنه، فهذا المفهوم للظهور المختفي يدع الكائنات الحيّة تفكّر. وقد يشعر الفنّان من خلال طاقته وحدسه القويّ المُعطى له بموضوع الكشف؛ فقبل أن يتحدّث عنه يحدّثه. وبين الجمال الذي ينبعث من العمل الفنيّ، والمقدّس الذي يطفو منه، يفهم الفنّان أنّه الوديع المؤتمن على أسرار تتخطّاه بقدرتها. وما دام الانخطاف والتأثّر من خصائص الفنّ، فهذا الانخطاف يجعلنا نتخيّل أنّ هناك شخصاً ثانياً مع الفنّان، ونبدو نحن معه في حضرة شخصٍ ثالث. في كلّ نوطة موسيقيّة يهيمن صمتٌ. وهذا الصمت هو الذي يحلّ مكان الحميميّة والتأمّل والصلاة[30]. ويتمجّد الإله بالموسيقى والغناء لأنّ الموسيقى هي صورة عن الكشف الإلهيّ (Révélation Divine) الذي يغمر الوجود، وهي كما كلّ فنّ رسولة للجمال

(26) Monique Canto-Sperber, *La Philosophie morale* (Paris: PUF, 2004), p. 24.
(27) Isabelle de Montmollin, *La Philosophie de Jankélévitch* (Paris: PUF, 2000), p. 64.
(28) Mircea Éliade, *Le Sacré et le profane* (Paris: Gallimard, 1965), p. 17.
(29) Jankélévitch, *La Philosophie première*, p. 186.
(30) Olivier Manaud, *Musique et prière* (Paris: Éd. Les Béatitudes, 2001), pp. 43 et 62.

الإلهيّ ومادحة له[31] . كما أنّها خادمة لسرّ الألوهيّة ولسرّ كشف التجاوز والتجلّي، وهي تصلح لتقوم مقام رتبة كهنوتيّة[32]. قد تجعلنا الموسيقى نستشفّ الحقيقة الإسكاتولوجيّة. والخلق الموسيقيّ هو الترجمة لسرّ المحبّة، وللتأمّل الروحيّ في العالم الحسيّ[33]. فتمجيد الجود يعني التحرّر الوجوديّ للنِّعَم وإطلاق طاقاتها. والموسيقى وسيلة عبور إلى مملكة المطلق[34]. والتهليل الذي تعبّر عنه الموسيقى، هو خارج عن متطلّبات الإرادة وأهوائها، لأنّه فنّ جليل **يهدف إلى تمجيد الله**[35]. وتلاقي الغائيّات الإنسانيّة بصورة تواؤم الفضيلة والسعادة هو غائيّة أخلاقيّة. والمحبّ للإنسانيّة (Philanthrope) يتمتّع بحقّ الوعي الفرح[36]. من المعروف أنّ الوجود والفرح هما العبور من أدنى درجات الكمال إلى أقصاها وهما الحبّ أيضاً؛ فالحبّ هو الذي يضمّ كلّ الرغبات، بخلقه صورة عن الحقيقة أبعد من تصوّراتنا المرئيّة. فلنوضح كيف يتم تمجيد سرّ القدسيّة في الوجود.

إنّ الإنسان هو هذا المادح البديل أو الآخر (Alter Conditor) الذي يمجّد الإله الكامن في الوجود. والموسيقى هي الرغبة المستدامة (Désir Perpétué)؛ فـ «وظيفة الخدمة التي تعتليها الموسيقى أو بدعوتها كخادمة، ترتدي حلّة طقس الأسرار، وهي تُفهم كطقس مختصّ بالأسرار المقدّسة»[37]. لكن كيف ندخل إلى فضائها؟ فالموسيقى هي صورة حبور الاحتفال الوجوديّ، وهي الخيمياء الشعريّة العجيبة التي تحرّكها الطاقة الإلهيّة. والحبور هو شارة البطل، وحالما يُرسِل صنيع الفرحة فينا أو ثمارها نستيقن أنّه جميل ومولّد للطاقة الحية. و«هذا الحس الديناميكي هو الفعاليّة بامتياز، فهو يوقظ النائم

---

(31) Elisabeth-Paule Labat, *Essai sur le mystère de la musique* (Paris: Fleurus, 1962), p. 45.

(32) Jean Paul II, *Au monde de la culture*, Venise, 16 juin 1985, dans l'art et son message, «*ce que dit le Pape*» (Paris: Éd. Solesmes, 1993), p. 37.

(33) Hugues Lethierry, *Penser avec Jankélévitch: Une âme résistante*, en collabration avec André Pérès et Patricia Verdeau (Paris: Chronique Sociale, 2012), p. 103.

(34) Labat, *Essai sur le mystère de la musique*, p. 92.

(35) Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *L'Esthétique* (Paris: LGF, 1997), p. 481.

(36) يشرح جانكلفيتش هذه الفعاليّة السخيّة ودعوتها إلى المشاركة في وليمة النعمة على النحو التالي:

«L'effectivité est dans la communication; L'être, elle ne le garde pas pour elle ou plutôt elle confère ce qu'elle n'a point elle même et qu'elle crée en le communiquant; Elle n'a pas le temps d'être en soi, elle est généreuse, trop occupée à donner et à renouveler sans cesse le don qu'elle fait de soi-même pour allonger sur le divan de l'intervalle! Cette fonction animatrice vivifiante ou existante comme eût dit Leibniz n'est qu'une extension illimitée de la grâce profuse, et une conséquence de son ubiquité; C'est l'irréalité qui explique la propagation et la profusion des grâces.» (Vladimir Jankélévitch, *Le Je ne sais quoi et le Presque rien* (Paris: PUF, 1981) t. I., p. 95).

(37) Montmollin, *La Philosophie de Jankélévitch*, p. 64.

المتوهّم من سكونه الحلميّ (Onirique)، لأنّ الحركة تحمل الوجود، والزمن يحمل سحر السحر. وهذا اللامنظور الذي يغيّر كلّ شيء غائر في تحقيق الفعاليّة الممكنة»[38]. يمنح كمال الكمالات نعمته للنعمة. وهذا السرّ غير المعروف هو سرٌّ مقدّس. فالإيتوبيا هي التي تشرح انتشار النِّعَم والوفرة. وعلى غرار القديس، يتميّز المبدع بالوعي المتيقّظ[39]. والانتصار للجديد الذي يدعونا جانكلفيتش إلى الاحتفال به.

يصوّر جانكلفيتش في رحلة السفر فرحاً مستداماً، وتكشف الروحانيّة الجانكلفيتشيّة عن هويّة الموضوع ضمن سِماته الوجوديّة، وذلك من خلال الإعادة المتجدّدة والبراءة التي تكمن فيها كلّ عناصر القوّة والنشاط المتّسمة بالحكمة، وهي طريقة للاحتفال بالعيش من خلال ائتلاف الفضيلة والنجاح التي نسمّيها «Upraxie». يعود تأثير الفيلوكاليّة والهاسيديّة إلى تمجيد صورة الفرح. «في اليوم المبارك تتحلّى الفضيلة بمكافأتها، وفي مدينة الله النورانيّة، تزول النوايا السيئة ويتبدد الهم والقلق»[40]. وعمليّة تمجيد الجود الجماليّ هي دليل على السخاء الالهيّ الذي ترجمه العمليّة الفنيّة.

رابعاً: محاكمة أخلاقيّة في قرارٍ جماليّ

إنّ الفلسفة هي فنٌّ في غاياتها وفي نتاجها، والفيلسوف يعلم بالابتكار ويبتكر بالعلم[41]. غاية الفنّ استبطان الشعور الحيّ وتجسيمه والمشاركة الحيويّة في ضربٍ من التّماس الوجدانيّ الذي يتفاعل مع صور الحقيقة من أجل تحقيق الخير في الأخلاق والجمال[42]. وبين تحقيق الخير وتحقيق الجمال، أي بين فنّ الأخلاق وفنّ الجمال يُصبح الفنّ واحداً من المجالات التي يسيطر عليها الجمال ويظهر من خلالها. لكن الفن ليس هو الجمال، إذ قد يوجد الفن ولا يوجد الجمال فيه، وذلك إمّا لطبيعة العمل الفنّي الذي ربّما كان تصويراً للقبح، وإمّا لصورة الفنّان الذي يغلب عليه الجانب الفنّي. وقد ارتبط الفنّ بأقدس عقائد الإنسان وأسمى أفكاره. وهذا ما تبيّن عند أرسطو الذي رأى أنّ للفنّ مضموناً أخلاقيّاً يتمثّل بالتسامي بأرواحنا ومساعدتنا على مقاومة أهوائنا. والهدف من الموسيقى تأنيس الأرواح وتأهيل النفوس للارتقاء إلى عالم المقدّس، من هنا الإيمان

---

(38) Jankélévitch, *Le Je ne sais quoi et le Presque rien*, t. II, p. 104.

(39) قارن: Aldous Huxley, *La Philosophie éternelle* (Paris: Seuil, 1977), p. 60.

(40) Vladimir Jankélévitch, *Le Paradoxe de la morale* (Paris: Seuil, 1989), p. 84.

(41) Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie* (Paris: Gallimard, 2000), p. 153.

(42) جميل صليبا، **المعجم الفلسفيّ** (بيروت: الشركة العالميّة للكتاب، 1994).

بنظرية التطهير للعواطف الجارفة. أفليس هذا التطهّر في الموسيقى هو بمنزلة التفتيش عن البساطة وإماتة الحواسّ؟ ويظهر في النفس المطهّرة والمقدّسة حُسن التأليف وتناسُب النغمات فتجاور النفوس العليا وتسكنها. هذا ما يدفعنا إلى التأمّل بهذا النداء الدعائيّ للنفس: «إرجعي أيتها النفس العريقة في الأجسام المدلهمة في فجور الطبع إلى العقول الروحانيّة والذخائر النورانيّة والأماكن الفلسفيّة»[43]. ولكي يهرب الإنسان من الخوف ومن عقدة الشعور بالذنب، كان يلجأ منذ القدم إلى تصوير ما يخاف منه وما يؤلمه لكي يجسّده في الفنّ. وإذا كانت الموسيقى تمثّل في العمق، عند شوبنهاور وبرغسون، الميتافيزيقا الثانويّة التي تعالج موضوعات تجريبيّة، وإذا كان الوجود هو الفلسفة الأولى[44]، فالأخلاق عند جانكلفيتش هي الميتافيزيقا الأولى وهي الخلق المتجدّد، وهي البعد الذي يتحوّل في اللانهاية إلى لحظات افتراضيّة[45].

وإذا بحثنا عن الصلة القائمة بين الفنّ والجمال وجدنا أنّ الفنّ يشير إلى العمل الإنتاجيّ، وأنّ الجمال يُشير إلى الاستمتاع، ويشير أيضاً إلى فصل الظاهرة الفنيّة من حيث إنّها إبداعٌ وخلقٌ عن الظاهرة الجماليّة من حيث إنّها تذوّق واستمتاع، وذلك لكي لا يكون الفنّ شيئاً مفروضاً على الماديّة الجماليّة لأنّ الجميل هو فنّ مكتفٍ بذاته، ويملك تعبيراً لا حاجة به إلى ترجمةٍ أخرى[46]. وغاية الفنّ تحقيق الجمال، وإنسان الجمال عند جانكلفيتش هو الحامل لعبقريّة الصداقة التي ترافق طموحات الإنسان. فـ «الدقّة الأخلاقيّة تشبه بصيرة الفنّان لأنّها إدراك للّامنظور»[47]، والطهارة هي جمال يُبهر أكثر من الشمس للذي يحدّق في حدّة نصاعتها[48]. والحكمة تبدّل الوجع إلى رغبة. والموسيقى هي كالميتافيزيقا والحبّ والحريّة والله تُصلح التناقضات. وهي تندرج ضمن إطار الأنطولوجيا، فلا تطرح سؤال الماهيّة بل فعل الفعل وتأثيره العام. ما يميّز الموسيقى عن باقي الفنون هو أنّها تعبّر عن كلّ ما هو ميتافيزيقيّ، والاستمتاع بها يمثّل نوعاً من الفضيلة، والفضيلة تنحصر في التحقيق بأن يحسن المرء الاستمتاع بالحبّ ويرفض البغض لأنّه مسؤولٌ أخلاقيّاً عن العالم. وهذا ما تبيّنه مقولة الباحث والعالم شوستاكوفيتش الذي

---

(43) صديق بن حسن القنوجي، **أبجد العلوم** (دمشق: وزارة الثقافة، 1988)، ج 2، ص 228 ـ 230.

(44) Alexis Philonenko, *Bergson ou de la philosophie comme science rigoureuse* (Paris: Cerf, 1994, p. 43.

(45) Jankélévitch, *Le Je ne sais quoi et le Presque rien*, p. 116.

(46) John Dewey, *L'Art comme expérience* (Paris: Folio, 2010), p. 33.

(47) Jankélévitch, *La Mauvaise conscience*, p. 42.

(48) Vladimir Jankélévitch, *Le Pur et l'impur* (Paris: Flammarion, 1998), p. 15.

يتساءل فيها عن كيفيّة خدمة الموسيقيّ لقضايا السلام ومن خلال طرحه هذا، ينكبّ على مضاعفة التأمّل في الموسيقى واستخلاص دورها الحقيقيّ، وذلك لبناء مجتمعٍ متوازنٍ.

تترنّح الذات الإنسانيّة بين الذات الواعية المحدودة، والدوافع اللاواعية غير المحدودة. وبما أنّ الجمال ينسلّ عبر الظواهر اللامتناهية، فهذا الأمر يظهر أو يختفي بحسب وعي الإنسان به. وقد ينعكس الوعي الجماليّ على سلوك الفرد والمجتمع. وهذا الوعي يحقّق وجوداً نورانيّاً يتماهى في الكون، ويستقرّ في الذات المبدعة التي تقدّم ذروة الشكر لله على عطاياه من خلال وعي الذات القائم على الاعتراف بدهشة الإعجاز. هذا القول هو قريب من موقف داوود النبي في سفر المزامير، الأصحاح 139: «أحمدك لأنّك أعجزت فأدهشت». وهكذا فالحكم الإستطيقيّ يتلخّص في انسجام المخيّلة مع الذهن لأنّ الذوق الفنيّ يتطلّب يقظة الحواسّ ونشاط الذهن.

القسم الثالث

التأويل الإستطيقيّ للأخلاق
من خلال جماليّة الموسيقى

قد نفهم بكلمة انفتاح إمكان تفهّم شيء، واتّساع الفكر له وامتداده، وهذا الأمر يحمل عدّة تأويلات، منها التخلّص من الضوابط، والخروج عن المألوف. وقد تستثير هذه الكلمة في هذا البحث انكشاف الضرورات النسبيّة، وتخطّي النظرة المتجاوزة لحدود التعبير الذي لا يمكن الإعراض عمّا يصاحب هذه الكونيّة الأخلاقيّة الموسيقيّة من تساكن للحقائق ومن تعارض وتنافس فيما بينها. ما يعنينا بعمليّة الانفتاح الأخلاقيّ على الجماليّة الكونيّة من خلال الموسيقى هو عمليّة الكشف عنها، والتنازل والإقبال على الجديد، وذلك من خلال الكمالات الإلهيّة، وتعاطف عناصر الوجود، وتحقّق الممكنات.

يخضع حقل الاختبار الأخلاقيّ لمساءلات العقل. وفي هذا القسم الأخير أريد أن تنسلك الموسيقى في سياق الوصف الموضوعيّ للواقع الإنسانيّ. وما يسمح به النقد هو إصلاح الأزمات الاجتماعيّة. ومسؤوليّة الفلسفة تساهم في انعتاق الإنسان من الاغتراب عن الواقع. وقد جاهد جانكلفيتش لإظهار القوّة المؤلّهة للموسيقى، كما أراد أن تُذعن الإرادة البشريّة للإرادة الإلهيّة، وذلك لكي تسترضي عدالتها.

ليس من العبث إبراز خصائص الهارمونية الموسيقيّة، فجمال الموسيقى يهزّ الوقائع الحياتيّة والتاريخيّة. والخبرة الفنيّة لا تستنفد وجودها أثناء تجوالها في تواريخ ومحطّات متعدّدة. والإنسان لا يعي ذاته إلّا إذا كان متواصلاً مع أوضاع الحياة. والموسيقى هي أكبر من حقيقتها، وأكبر من ظروف الحياة. لكن هل كانت رسالتها خادمة للإنسانيّة وخلاصاً لها عند جانكلفيتش؟ هذا ما سنحاول أن نُظهره في هذا القسم الأخير.

الفصل الخامس

كيفيّات الانفتاح الأخلاقيّ على الكون من خلال الموسيقى

يروق للإنسان أن يأنس للواقع بالرغم ممّا ينطوي عليه من تحدّيات. فالانصهار في الروح الكونيّة هو استشراف للمآل. والجهد العقليّ في رسالة الأخلاق عند جانكلفيتش قائم على عكس ما هو طبيعيّ. والدهشة الجماليّة كذلك قائمة على عكس ما هو واقعيّ. تتضمّن هذه الأفعال الخارقة نعماً إلهيّة، وذلك لكي يفعّلها الإنسان في هذا العالم. لكن كيف نبلغ تأثير الشعور أو نتفاعل معه؟ وكيف ننشل أنفسنا من الاستغراق في الموسيقى الذي يتطلّب منّا أكثر من فائض الوقت؛ وكيف تتمّ عمليّة التماثل الكونيّ من خلالها، وكيف نستطيع أن نمزج عمليّة الحسّ والعقل التي عدّها شيلر المعيار الأساسيّ للجماليّة، ولماذا نرى أنّ التأمّل في الموسيقى هو ميتافيزيقا، وما سرّ السقطات المؤلّهة؟

أولاً: الطابع الموضوعيّ للإرادة الكونيّة

كنت قد حدّدت في القسم الأوّل مفاهيم الأخلاق والجمال عند جانكلفيتش. كما أوضحت أنّ جلال الوجود ومعرفته يكمن في وعيه الجماليّ، وأنّ الحاضر الميتافيزيقيّ هو حاضن الفهم. وبعد تحرير الوعي وتمجيد الجود الجماليّ في الوجود، سأبدأ بتوضيح تأثير الموسيقى في تزكية النفس وارتقائها. وقد دعانا جانكلفيتش إلى حكمة ضيافة الوجود، وجعل الكينونة المكان الذي يضجّ فيه الجمال. لكن هل التغيّر من حالٍ إلى حال في الموسيقى هو نتيجة تأثير الوحي الذي يعلو كلّ الحِكَم والفلسفات، الذي كان

بيتهوفن يوجب حضوره ويؤكّده «Ess Muss Sein»، وما هو هذا التأثير المباشر في النفس الباطنة الذي يحرّرها من ارتباطها بالجسد؟

لقد أقرّ العلم بتأثير الموسيقى في أجهزة الإنسان العصبيّة، وفي استجماع فعل الإرادة للتغلّب على مسبّباتها. ومثلما تتوقّف عمليّة توجيه السلوك عن طريق الكلام، هكذا تتوقّف نوعيّة السلوك عن طريق الموسيقى، وقد أثبتت التجارب العلميّة أنّ العواطف يمكن استثارتها بالموسيقى، وهي تؤدي دوراً جوهرياً كوسيلة لتهذيب النفس. لكن كيف حرّكت موسيقى جانكلفيتش الشعب ضدّ الظلم؟ وما الدور الذي أدّته عند الموسيقيين الذين تناولهم من أمثال: رافيل وفوريه وليزت ودبوسي وشونبرغ؟ وما الأبعاد الإنسانيّة التي حمّلها للموسيقى؟ ولِمَ لم يُوقِف سحر موسيقى الألمان المجازر التي ارتكبوها بحقّ الشعوب؟

أراد جانكلفيتش أن يكتشف العالم من خلال الفن الجيّد، كما أراد تقييم العلاقة بين الجمال المتسامي والجمال الكونيّ عبر الموسيقى، بعدما دعانا إلى المشاركة في الاحتفاليّة الوجوديّة[1]. جعل للسامع دوراً رياديّاً في المشاركة، ولكنّ مشاركته الذاتيّة كانت مشاركة فنيّة وعلميّة بامتياز. فمن خلال مؤلّفاته التي وضعها، شرح المفاهيم الموسيقيّة وحلّلها بطريقة علميّة لا يستطيع الإنسان غير الملمّ بالموسيقى أن يفهمها. فأيّة حقيقة إصلاحيّة يريد من الموسيقى؟ إذا كان يريد أن تكون الموسيقى اتّحاداً للفكرة العلميّة بمظهرها الحسيّ، فهذا الأمر يؤدّي إلى أن ننظر إلى صدق هذه الفكرة، وبهذا يكون الحقّ والخير. وإذا نظرنا إلى مظهرها الحسيّ فيكون الجمال. وهذا الجمال عند جانكلفيتش هو تعبير عن الوحدة المباشرة بين الذات والموضوع، وهو خارج عن موضوعه وخارج عن الإدراك والتصوّر، وكما ذكرنا سابقاً، يرى جانكلفيتش أن «الإنسان هو كائن أخلاقيّ برمّته. ومشكلتنا تكمن في الأشياء التي لا تتجاوزها الذاكرة، والاستغراق والتأمّل يتطلّب منّا أكثر من فائض الوقت»[2]. فلننطلق إلى التفاعل الشفائيّ مع المُنجَز الإبداعيّ الموسيقيّ، لكي نمتّن أواصر الموسيقى لتغنّي الأخلاق عند جانكلفيتش. لكن كيف ستتمّ معالجة هذا الموضوع في هذا القسم الذي على أساسه أُنهي هذه العمارة الفنيّة التي بدأت بتأسيسها في القسمين الأوّلين؟

---

(1) Jean-Jacques Lubrina, *Jankélévitch: Les Dernières traces du maître* (Paris: Le Félin-Kiron, 2009), p. 46.

(2) Vladimir Jankélévitch, *Le Paradoxe de la morale* (Paris: Seuil, 1989), p.12.

1 ـ التماثل الكوني والإنسانيّ بفعل الموسيقى

إذا نظرنا إلى مفهوم المماثلة من وجهة نظر المطابقة، فهذا الأمر يتطلّب التشابه بين الطرفين. وقد يعني التماثل أيضاً الشفاء من العلّة أو التقارب من الشفاء، كما يعني كيفيّة الدخول في طور النقاهة. فهل يمكن، والحالة هذه، أن يكون التماثل للشفاء من علل الشرّ الوجوديّة عن طريق الموسيقى؟ وكيف ننتقل من التنظير الديونيزيّ لموكب الوجود الممتلئ صخباً، إلى التنظير الأبولوني المناصِر للموسيقى والغناء والشعر والحبّ والجمال[3]؟ وهل يستطيع النَّغَم الموسيقيّ أن يروّض هذا الاشتهاء الماجِن الذي يُشيع جوّ الفوضى والعماء والسَكَر في الوجود؟

سأنطلق من مفهوم التجربة الإستطيقيّة عند جانكلفيتش التي اعتبرتها كيقظة للذكاء، ودعوة للقطاف وتلطيف للفكر. إن الإنسان مفطورٌ على النزوع دائماً إلى الجمال. وقد رافقه الإحساس بالجمال في جميع أطوار حياته بدءاً من حياته في كهوف العصر الحجريّ إلى محاولاته الدائبة للنفاذ منها. لكن توق الإنسان إلى الجمال وتحسُّسه به بالفطرة يتعرّض دائماً للتشوّه والتغيّر، فثمّة حاجة دائمة إلى تهذيب هذا التشوّه، وذلك من خلال بثّ حيويّة الفنّ فيه. ولا ريب في أنّ الموسيقى، وهي من الفنون في القمّة، لها أهميّة بالغة في تشذيب الذوق الجماليّ. قال الشاعر والفيلسوف الألماني شيلر: «لا شيء غير الجمال قادرٌ على أن يجعل العالم بأسره سعيداً، والموسيقى هي مربيّة وقادرة على توليد الإحساس الجماليّ الأصيل وتنميته»[4]. هناك نقطة مشابهة لهذا الأمر أشار إليها ألبير بونار بقوله: «الأدب بالمعنى الجماليّ هو مربّي الإنسانيّة»[5]. وكذلك للفيلسوف باشلار رأيٌ شبيهٌ ضمن الإطار نفسه، إذ يقول: «يعاوننا الشعراء في اكتشاف الفرح عند مشاهدة الأشياء»[6]. هذه العيّنة القليلة من الآراء المطروحة تكشف عن رسالة الموسيقى التي تجسّد كلّ أنواع الفنون حتّى ولو اختلفت النظريات في تحديد دورها.

---

(3) إنّ هذا التنظير الانتقاليّ الديونيزيّ الأبولونيّ يجسّده جانكلفيتش من خلال فاعليّة مقام موسيقيّ «دو ماجور» الذي رأى أنه يزيل فوضى العماء والسَكَر.

«Le ton matinal du Do Majeur dissipe dans sa blancheur les folles ivresses confusionnistes de minuit. C'est l'heure que choisit l'humour de Satie pour cribler le nuage de l'universelle diffluence et pour disperser le voile du crépuscule romantique». (Vladimir Jankélévitch, *La Musique et les heures* (Paris: Seuil, 1988), p. 9).

(4) Friedrich von Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme,* trad. Robert Leroux (Paris: Aubier, 1992), p. 295.

(5) ألبير ليونار، «ما الأدب،» ترجمة صيّاح الجهيم، **الآداب الأجنبيّة** (دمشق)، العدد 79، ص 205.

(6) Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace* (Paris: PUF, 1975), p. 182.

إذا كان للفنّ قيمة، فإنّ ذلك لن يكون ربما إلّا لقدرته على الإيصال إلى طريق الديانويا (dianoïa)، التي تعني اتحاد الفكرة مع العاطفة من خلال حوار النفس مع ذاتها. ويمثّل هذا الأمر الذكاء القادر على النفاذ إلى الخارج، ويسمح لنا بأن نرى في الأشياء والكائنات ظلالاً من المعقوليّة. كما يسمح لنا بأن نقدّم قوّة دفع لازمة للبحث عن مبدأ الخير والحقّ الذي يحكم العالم. لكن هل يمكننا اعتبار الديانويا الطريق الذي يوصلنا إلى الإشراقة الأسمى؟ وهل يمكن للموسيقى أن تهدي أو تُهدّئ، على الرغم من سحرها الذي ينتج منه الأوهام والفتن؟ فهذا الأمر قد يدفعنا إلى اللجوء إلى منظومة دفاعيّة في وجه جاذبيّتها المخادعة. لنحكم على نوعيّة الشعور الذي يمدّنا بالسحر من خلال النَّغم، أو بالنَّغم من خلال السرّ.

قد يتطلّب بناء الحكم موضوعاً يرتكز عليه، والموضوع هو المادّة التي يبني عليها المتكلّم أو الشاعر أو الفنّان حكمه، وهو ما يُبحث فيه عن عوارضه الذاتيّة. وهذا الأمر يختلف في الموسيقى؛ فـ«الموضوع الموسيقيّ ليس معدّاً للإنجاز فعند إدراك الموضوع لا أُتمّم ولا أُنجز. وهذا عكس اللذّة التي تُستهلَك لأنّها تملك موضوعاً يضعها دائماً في حالة القلق والتشويش»[7]. لم يعترف جانكلفيتش أنّه أراد شرح السرّ علميّاً فكان يلمّح دائماً إلى هذا الذكاء العلميّ العاطفيّ، فعطف فعل الفعل على تلقّيه، وعطف العلم على العمل، مع أنّه هو القائل إنّ القواعد والنماذج تهلك الفنّان[8]. لا نستطيع أن ننكر أنّ الموسيقى تنتمي إلى علم الرياضيات، لأنّها تستند إلى البعد والقياس والإيقاع. ولكن لمَ لم يعترف جانكلفيتش أنّه سيوحّد بين القلب والعقل، والوعي واللاوعي من خلال الخيال القادر على إسقاط المشاعر والأحاسيس؟ فنراه تارة يهرب إلى الخيال ليتخطّى الحواجز ويتمسّك بالآمال لاختزال التكلفة الحقيقيّة لأنه يستطيع أن يفعل فيه ما يشاء، وتارة أخرى يلجأ إلى العلم في عالم الخيال. وهذا الأمر لا يستطيع أن يُنجِح الموضوع ويُدخلنا إلى سرّه. لكن كيف سيُوفَّق في عمليّة مزج الحسّ مع العقل التي عَدّها شيلر المعيار الجماليّ للقيمة الفنيّة؟ تنبثق العلاقة بين الموسيقى والمتلقّي من الطبيعة البشريّة والكونيّة، وهذا الأمر يجعلها مسألة ذات جذور أنتروبولوجيّة وأنطولوجيّة[9]. وهذه العلاقة تحمل معها فتنةً كون القيمة الجماليّة تتأتّى من قابليّتها على افتتان الجمهور وسحره[10]. ويتعلّق حضور

(7) Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'ineffable* (Paris: Seuil, 1983), p. 131.

(8) Ibid., p. 87.

(9) Daniel Moreau, *La Question du rapport à autrui dans la philosophie de Jankélévitch* (Paris: Les Presses de l'Université Laval, 2009), p. 50.

(10) Jankélévitch, *La Musique et l'ineffable*, p. 7

هذه الفتنة بالقدرة على التأمّل والخلق؛ وهذا التأمّل يقدّم إلى الوعي بركة وتطهيراً، وهو مقام المعرفة النقيّة المتحرّرة. وهذا التحرّر هو سرّ سعادتها ويدعونا إلى التطهّر (Catharsis) لكي يتسنّى للإنسان الاتّحاد بالله أو الاستغراق في المُطلق. يتضمّن التأمّل جوهر الفضيلة التي تضع حدّاً لهذا الانقضاض للعالم الناتج من فعل الإرادة وجموح الرغبة. ذلك بأنّ وجع التأمّل هو الإرادة المُعلّقة التي لا تستطيع أن تقترن بالرغبة أو تتعلّق بها. والعاقبة المترتّبة على هذا الألم هي تبرّم الزمن السيكولوجيّ أو تشلّعه. وقد رأى شوبنهاور في التأمّل دواءً أمام إرادة العيش المتأرجحة بين مقامَي الوجع والضجر. لا ندرك هذا الأمر من الناحية الإستطيقيّة لأنّ إدراكنا محكوم بالانشغالات التطبيقيّة ومقيّدٌ بعاداتنا.

يبدأ التحرّر عند جانكلفيتش، للدخول إلى الموسيقى الكونيّة، من السماع والسكوت من طريق هدم أوهام سرابية التعبير التي تتسلّل إلى الموسيقى، وهذه الكونيّة تتنقّل بين نشوة السرّ ونشوة الصير في زمانيّة ممتدّة على نحوٍ وجدي. وهذا الصير الذي يحمل النغم هو حقيقة الوجود الأنطولوجيّة، وهو من أعمّ التصوّرات لأنّه الحقل الأرحب الذي لا يتم البحث فيه. فكلّ هذه الأمور تؤهّل الموسيقى التي تولّد انسجاماً بين المتناقضات للدخول إلى فضاء الميتافيزيقا لأنها مدى خارج حكم المدى، وقيمة خارج الذات المدركة. وكنت قد ذكرت سابقاً أنّ جانكلفيتش يريد أن يقوّض فضاء الميتافيزيقا التي منعت الإنسان من الخلق، وذلك بوضع فروضٍ ميتافيزيقيّة عن جمال الأشياء وسحرها، كما يريد أن يجعل الإنسان والعالم الفروض الأساسيّة لعلم الأخلاق. فكيف قارب جانكلفيتش بين التأمّل الموسيقيّ والميتافيزيقا من خلال تراسل الحواسّ؟

2 ـ اللاوجود الفيزيائي الموسيقيّ هو ميتافيزيقا

إذا كنّا نستطيع إعطاء اسم «الفلسفة الأولى» المسمّاة «ميتافيزيقا» لعلم الكينونة[11]، فلن نتعجّب من نشوء محاكاة معيّنة بين الكينونة الواقعيّة والكينونة الموسيقية. سأحاول أن أُظهر التوازي المنهجيّ الأنطولوجيّ الموسيقيّ الذي سيسهم بفهم أفضل لحضور الكينونة في ذاتها. يتعلّق هذا الأمر بدراسة الكينونة التي تتعلّق بدورها بمبدأ العلّة الأولى، فبدون الكينونة لا وجود للإنسان. والديمومة التي تراوح بين الأزليّة واللحظة العابرة هي

(11) قارن: Pierre Aubenque, *Le Problème de l'être chez Aristote* (Paris: PUF, 1962), p. 7.

شرط الكينونة؛ فليس هناك من كينونة لا تـدوم[12]. وهـذه اللحظة العابرة حيث تصل الكينونة إلى قمّة إشعاعها؛ يمكن وصفها باللحظة المناسبة حيث قبلها لم تكن الكينونة قد أصبحت ناجزة، وحيث بعدها تفقد هذه الكينونة قوّتها تدريجاً[13].

والحال أنّ كلّ كائن يشهد بداية ونهاية، باستثناء الكينونة المطلقة التي تقع في ما وراء «الزمن». لكن، كيف علينا أن نتصوّر حال كينونة غير محدّدة بالفعل؟ إنّ الماغما أو التمازج (Magma) الذي ينطلق منه تكوين الكينونة الموسيقيّة، يتكوّن من أصوات منظّمة ومن بنى عميقة مكبوتة في اللاوعي، وحيث يجهد المبدع إلى إبراز مجموعات منتظمة في بنى أوليّة يرتّبها ضمن لغة موسيقيّة يختارها مسبقاً. وهكذا تتضمّن الكينونة الموسيقيّة غاية في ذاتها[14]؛ فهي مدلولٌ ودالّ يدخل في الوعي ويقتضي اكتساب مظهر قابل للفهم من جانب الذين يتلقّونه. إضافة إلى هذه الضرورة الدلاليّة سيكون من الأفضل مراعاة ضرورة أنطولوجيّة تكمن في مبدأ التجانس الذي يدير كلّ كينونة منظّمة؛ فالخيار موجّه نحو معطى أوليّ منتظم مسبقاً في بنى معيّنة ويمكن أن يكون خاضعاً لعمليّة فعّالة من المبدع كي يكون منتظماً في بنية جديدة. ذلك أن الكثير من الموضوعات تُولد من فكرة بسيطة تتضاعف صيغها تدريجاً تبعاً لبنيتها الداخليّة التي تستدعي أفكاراً تليها وأفكاراً تسبقها. وكما في الكينونة البيولوجيّة حيث الجنين يحتوي مسبقاً على كلّ مراحل نموّه، فكذلك الخليّة الأصليّة في العمل الموسيقيّ تحتوي على بذور كلّ الإمكانات التي تطمح إليها هي والمبدع في آنٍ معاً. وهكذا فالكينونة الموسيقيّة، وهي ككلّ كينونة جماليّة، تتمتّع بكلّ خصائص الكينونة كما تراها الأنطولوجيا.

يهيّئ موضوع الكينونة الجماليّة الموسيقيّة صورته مسبقاً انطلاقاً من مادّة العمل الموسيقيّة. هذا هو المبدأ الذي تنحني أمامه المادّة كي تكتسب صورة. فالمادّة والصورة منشودتان في هذا الإطار طالما أنّهما يسيطران على صيرورة العمل. وبنية الموضوع هي بمنزلة المبدأ الداخليّ الذي يتكثّف فيه الوجه الخارجيّ للعمل. وهذه البنية تحدّد ولادة العمل، أي عبوره من حال القوّة إلى حال الفعل. وهي ترأس تجهيز نظام النشاط

---

(12) قارن: Evanghélos Moutsopoulos, «Durée ontologique et conscience,» *Néa Hestia*, tome 72 (1962), pp. 1101-1102.

(13) Hugues Lethierry, *Penser avec Jankélévitch: Une âme résistante*, en collabration avec André Pérès et Patricia Verdeau (Paris: Chronique Sociale, 2012), p. 34.

(14) Vladimir Jankélévitch, *Ravel* (Paris: Seuil, 1995), p. 111.

(Skeuo Action)[15] الذي يشرع به المؤلّف[16]. وحسب بنية الموضوع الداخليّة تنبني الإجابة، ومسار هذه الإجابة يتحقّق كأنتيليشيا (Entéléchie) أي ككائن متحقّق بالفعل أو ككينونة متحقّقة بالفعل، أو كإطار بنيويّ يحدث كلّ شيء في داخله بالضرورة. وهكذا فبنية عمل موسيقيّ محدّد يمكن سماعه في المؤلّفات الأكثر حريّة على سبيل المثال، مؤلّفات برامز ودوبوسيّ. أمّا في ما يتعلّق بنظام الإثني عشر صوتاً، وبخاصّة الموسيقى التسلسليّة، فيمكن أن يكون تعبيراً عن ردّ فعلٍ في مواجهة انحلال الأشكال عند منعطف القرن العشرين.

إنّ الميتافيزيقا والموسيقى تُبرزان محاكاة وتماثلات في الشكل والعمق، وإنّي أحاول أن يتمحور البحث في الميتافيزيقا والموسيقى حول التماثلات البارزة من خلال المنحى الأخلاقيّ والروحيّ المتمثّل بالعالم والإنسان والمُطلق. تبرّر هذه التماثلات تقليد الشرّاح الذين رأوا في الرواية الأفلاطونيّة حول نشأة الكون الواردة في محاورة «طيماوس» (Timée)[17]، تلميحاً واضحاً إلى كائنات أو وقائع موسيقيّة. وهو بالطبع ليس الوحيد الذي يشهد بذلك، ففيتاغورس ومدرسته كانا قد شدّدا على الطابع الموسيقيّ للواقع الكونيّ كما شدّدا على الطابع النفسيّ والخلقيّ[18]. وكان دامون (Damon) قد أسّس حول هذا الموضوع تشريعاً أخلاقيّاً وسياسيّاً[19]، وعلى السواء، التزم أرسطو، من جهته، هذا التشريع، وكذلك ممثّلو الأفلاطونيّة المحدثة من أفلوطين[20] حتّى بروكلوس (Proclus) مروراً بأوغسطينوس قد نقلوا ما هو أساسيّ منه إلى عصر النهضة، حتى إنّ كبلر (Kepler) استطاع أن يصوّر انسجام العالم بالرغم من ابتكاره لعبقريٍّ سمّاه «الملاك الحارس» (Angelus Rector) الذي تدخّل لكي يفسّر عيوب مسار الكواكب التي رسم عنها غوستاف هولست (Gustave Holst) رسماً موسيقيّاً مفصّلاً، بالرغم من كونه خياليّاً بالكامل. والحق أنّ كلّ نظريّة أسطوريّة حول نشأة الكون تلجأ في وجه من الوجوه إلى نماذج موسيقيّة من

---

(15) تشتقّ لفظة Skeuo من اليونانيّة، وهي تعني التجهيز العسكريّ النظاميّ.

(16) Joëlle Hansel, *Vladimir Jankélévitch: Une Philosophie du charme* (Paris: Editions Manucius, 2012), p. 105.

(17) قارن: Platon, *Timée*, traduction, notices et notes par Émile Chambry (Québec: La Bibliothèque électronique du Québec, 1999), 34 b sq.

(18) قارن: Paul Kucharski, «La Musique et la conception du réel dans le Philèbe,» *Revue Philosophique*, vol. 76 (1951), p. 39 sq.

(19) قارن: Damon, fr. 1-20 (François Lasserre, *Plutarque: «De la musique»* (Olten-Lausanne: Urs Graf, 1954), pp. 74-79).

(20) قارن: Evanghélos Moutsopoulos, «Sur la participation musicale chez Plotin,» *Philosophia*, vol. I (1971), pp. 379-389.

أجل تفسير تكوين الكون[21]؛ ففي التقليد الهندوسي أعاد شيفا ـ ناتاراجا[22] من خلال حركاته الأوركسترالّية رسم رقصة الكون[23]. وكذلك فاغنر، في مقدّمة المشهد الثالث من أوبرا لوهنغرين، كان يطمح إلى خلق كون جماليّ[24]. «هو عالم منساب يُولد من خلال الإرادة وبإشارة من مبدع الأصوات. لكن ماذا يكشف هذا الإبداع؟ إنّه يقول وكأنه لا يقول شيئاً وصمته يفيد بكلّ الحقيقة»[25]. وفي حديث شوبنهاور عن سحر الموسيقى، تأكيد أنّ الموسيقى تستحضر «الطابع الموضوعيّ للإرادة الكونيّة»[26]. فكما الأسطورة، تَكشف وتنكشف، كذلك فالموسيقى تعزف وتُغَنّي قصّة تشكيل الكون المولود في وقت ولادتها نفسه، وترسمه من خلال بنيتها الخاصّة، وسردها للقصّة يكون مزدوجاً؛ فهي ترجع إلى موضوع الوعي وهي مستسلمة لذلك الذي يريد أن يسمعها. يقوم الميتافيزيقيّ بتأويل العالم؛ فلنتذكّر فلاسفة ما قبل سقراط الأوائل وهم يبحثون عن جواب حول موضوع المبدأ الذي يدير الواقع ويحسبونه وحياً منكشفاً في حين أنّهم يدّعون كشفه بدورهم. وسيكون هذا هو حال بارمنيدس الذي يطرح مشكلة الكينونة، وهي المشكلة التي سيتصدّى لها خلفاؤه أيضاً.

ها نحن نعود بعد هذه الجولة إلى أفلاطون، نقطة انطلاقنا. لقد بدأنا من خلال الإحالة إلى الكوسمولوجيا لنصل إلى الأنطولوجيا، الميدان المركزيّ لكلّ نشاط ميتافيزيقيّ. وهنا أيضاً، سنكتشف صلاتٍ جديدة بين الإبداع الموسيقيّ والفكر الفلسفيّ. فأحدهما يقنع من خلال الإثارة والحماسة، فيخترق القلب ليقبض عليه مباشرة ويحاصره بحسب قول برغسون[27]، والآخر يقتنع من خلال البرهان. على أيّ حال، فالإثنان يتحقّقان في الزمن

---

(21) Jean Cazeneuve, *La Mentalité archaïque*, collection Armand Colin, no. 354 (Paris: A. Colin 1961), p. 15 sq.

(22) هو إله الهلاك والفناء والدمار، وهو تجسيد للقوّة الكونيّة التي تعمل على تخريب جميع الصور التي تظهر فيها حقيقة الكون.

(23) قارن: E. G. Parrinder, *Shintoism* (New Delhi: [s. n.], 1972), p. 59, et Vassilis Vitsaxis, *La pensée et la foi* (Athènes: Hestia,1991), tome 2, n. 71.

(24) قارن: Marcel Belvianes, *Sociologie de la musique* (Paris: Payot, 1951), p. 7, et Evanghélos Moutsopoulos, «L'Imagination formative,» *Annales d'esthétique*, tome 2 (1963), pp. 63-71, notamment p. 66 (sur la réalité des «Murmures du Bois», du Siegfried Wagnérien).

(25) Jankélévitch, *La Musique et l'ineffable*, p. 161.

(26) قارن: Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme répresentation* (Paris: Alcan, 2009), p. 38, et Evanghélos Moutsopoulos, *La Dialectique de la volonté et l'esthétique de Schopenhauer* (Athènes: [s. n.], 1958), p. 52.

(27) قارن: Henri Bergson, *La Pensée et le mouvant* (Paris: PUF, 1959), pp. 1376-1377, et Evanghélos Moutsopoulos, *La Critique du platonisme chez Bergson*, 4ème éd. (Athènes: Institutions Philosophiques Réunies, 1977), p. 14.

بوصفهما سرداً لمغامراته الداخليّة. وعلينا التذكير هنا بكانط، في بداية **نقد العقل العمليّ** وذلك باستحضاره مشهد السماء المرصّعة بالنجوم ذلك الوجه الحسيّ لكونٍ ينبسط فيما وراء الحواسّ[28]. و«الموسيقى أيضاً تبقى محدودة بصورتها الحسيّة؛ ولكنّها تنفتح، في ما وراء الحواسّ نحو آفاقٍ معيّنة يكون الوعي مدعوّاً إلى استكشافها بواسطة التخيّل. وهي، في آنٍ واحد، موحية بمقدار ما تفرض على الوعي، وحتى على اللاوعي، رحلة مغامرة (أوديسه) نحو المجهول، وهي تبقى مع ذلك مفتاحاً لكلّ التجارب التي يجذبها إليها ذلك المجهول. وهي تكفل شرعيّة هذه التجارب وأصالتها، إذ إنّ الكون المنظور من خلال الموسيقى يبقى مرتّباً على منوال طابعها الموسيقيّ».

مع ذلك، فالعالم الذي تمهّد له الموسيقى هو عالم واقعيّ. وقد أوحى به الواقع الموسيقيّ المحسوس. هنا نبتعد من التعارض الذي أقامه لايبنتز بين عالم متحقّق وكثرة العوالم الممكنة. وضمن هذه الشروط، لم يعد العالم الواقعيّ وحيداً، في حين أنّ العوالم الأخرى ليست سوى عوالم مؤقّتة وتصبح راهنة في اللحظة نفسها حيث يتحقّق الواقع الموسيقيّ الذي ترتبط به[29]. يتمتّع الوعي بامتياز سلسلة غير محدّدة من جلسات السماع التي تقود إلى إيحاءات متتالية. وليس هناك من حوافز لا تؤدي دوراً إيحائيّاً في مسار معرفة العالم الذي تعود إليه موسيقى محدّدة تحتويه وتعرضه. وفي هذه الحالة لا يمكننا نفي الوجوه الخفيّة التي تكشفها عمليّة تقييم عمل رائع عند شونبرغ وموسورغسكي[30] والتي جدّدها رافيل.

في الحياة تتواجه المواقف التقليديّة المثاليّة والواقعيّة حول العالم أو مجموعة العوالم التي يُفترَض فيها أن تكون مكشوفة من خلال العمل الموسيقيّ. والحال، أنّنا سبق ولاحظنا، في ما يتعلّق بالموسيقى، أنّ هذه العوالم لا تستطيع أن تكون إلّا واقعيّة وحيث ترتقي انطلاقاً من إرادة المؤلّف الموسيقيّ. فإذا تمّ الاعتراف بوجود خفيّ لعالم معيّن فذلك فقط لأنّه يُثبت نفسه أثناء تحقّق العمل. فما يمكننا قوله هو أنّ المسارين، المرئيّ والمسموع، يولّدان معرفة مختلفة عن العمل وعن العالم الذي يدعو إليه العمل. فالعالم اللافيزيائيّ الموحى به من خلال العمل الموسيقيّ هو عالم ميتافيزيقيّ. سأبيّن كيف تؤدي هذه الميتافيزيقا المنغّمة دوراً في تسكين ألم المسكونة.

---

(28) Immanuel Kant, *Critique de la raison pure*, traduction de Jules Barni (Paris: Flammarion, 1976), p. 295.

(29) Lubrina, *Jankélévitch: Les Dernières traces du maître,* p. 127.

(30) Jankélévitch, *Ravel,* p. 14.

ثانياً: الديمقراطيّة المسكونيّة لتسكين القيم

لم ينثنِ جانكلفيتش عن التحدث عن ظروف نشأة الإنسان التي تضجّ بالتنافر وعن كشف فضاء تشلّع القيم وتبعثرها، حيث إنّ كلّ قيمة تدّعي الإصلاح بكرم فعلها، فتحتلّ دائرة الكون وتشغل حركته. هذه القيم المشتّتة تضع الإنسان في حالة ثمالة، وهو ما يسبّب حالة اعوجاج في الرؤية والرويّة. يرى جانكلفيتش أنّ الإنسان يستمتع بتعقيد الأمور وتشويشها؛ فحالات التشتّت والصراع التي يعيشها ناتجة من النمط المؤتمِر من المنافع، والمسيَّر بالمطامع المتنافسة، وغير المتساوقة[31]. من هذه الحالات ينشب الصراع حول كيفيّة تثبيت القيم المترنّحة بين النسبيّ والمطلق، لأنّ لكلٍّ مجتمع قيمه الدينيّة والأخلاقيّة والاجتماعيّة. وبما أنّ الديمقراطيّة هي غاية مُطلَق القيم عند جانكلفيتش، فما من أحد يريد أن يعيش وفقاً لنماذج يفرضها الآخرون، أو وفقاً لنمط موحّد لمفهوم السعادة. ولا يمكن لأيّ إنسان أن يقرّر مصير الإنسان الآخر. فمعارك القيم ليست محسومة في هذا الموضوع. وأزمة القيم هي الباعث على نشوء ديمقراطيّة حرّة وقد يسوّق الارتباط حمولة القيم ليشركها في عمليّة تسويق التبادل الكونيّ، يبني هذا الأمر جدّية التعاطف الإنسانيّ[32]. وأن نكتشف القيم الوجوديّة والإنسانيّة من الناحية الجماليّة، فهذا يعني أن نفهم بمعنى فينومينولوجيّ، وهو فهم يقتصر على التماع الخبرة الحدسيّة، فـ «القيم هي من العالم وفي العالم، والإنسان هو ضائع بين تعدّد التجارب وتعدّد القيم التي تحدث بطريقة مستقلّة عن بعضها، ومن دون أن تهتمّ كلّ قيمة بمكانة القيم الأخرى، على غرار النباتات التي تنمو في الغابات الاستوائيّة»[33]. هكذا يعيش الإنسان دائماً حالة تباين في المطلق المتعدّد (Absolu Plural). وقد يعود سبب إعادة ترميم الميتافيزيقا في القرن العشرين إلى قلق الإنسان على مصيره[34]. يشمل هذا الانشغال الدائم أيضاً اهتمامَ الإنسان بصياغته الألمعيّة النادرة (Acumen Raritatis). وبنشر الأخلاق وفعل الخير. وبما أنّ الديمقراطيّة الأخلاقيّة عند جانكلفيتش هي أسلوب حياة قائم على مبدأ سيادة أخلاقيّة حقوقها مقدّسة، وكيانها مطلق. هذا المُطلق عند جانكلفيتش هو مفهوم الواقع غير المشروط وغير المحدود، وقد سار جانكلفيتش على نهج كانط في ما يتعلّق بموضوع القانون الأخلاقيّ

---

(31) Jankélévitch, *Le Paradoxe de la morale*, p. 39.

(32) Paul-Louis Landesberg, «L'acte philosophique de Max Scheler,» dans: Paul-Louis Landsberg et Pierres blanches, *Problèmes du personnalisme*, préface d'Olivier Mongin; introd. de Jean Lacroix (Paris: Éditions du Félin, 2007), pp. 169-186.

(33) Jankélévitch, *Le Paradoxe de la morale*, p. 153.

(34) Louis Lavelle, *La Philosohie française entre les deux guerres* (Paris: L'Harmattan, 2009), pp. 253-254.

فرأى أنّ الإنسان هو غاية وليس وسيلة، والخير بالفعل هو الخير بالقصد. ولكنّه لم يؤيّد فكرة كانط المتعلّقة بمبدأ الواجب الأخلاقيّ. وهكذا فالإنسان عند جانكلفيتش يدور في الأفق الدائريّ للقائم في ذاته (Le Circulus Sanus de L'aséité)، الذي يقتصر على الهويّة المطلقة التي هي، كما عند أفلاطون، غير مشروطة ونهائيّة، ولا تتعلّق بأيّ مبدإٍ افتراضيّ مسبوق. والحال هذه، فانفتاح النفس على الوجود هو انفتاح تسامحيّ كما هو انفتاح على اللامتناهي، وعلى كلّ ترتيب مختلف (Tout autre Ordre)[35]. وهذا الترتيب المختلف يغلّف ضمن إطار الكليّة الروحانيّة أو التفرديّة التي تتميّز باكتفائها الذاتيّ[36]. لكن كيف لهذا الإنسان الذي لا يحوي الأجزاء في كلّيته أن يكون منفتحاً على العالم، وخادماً للإنسانيّة؟ وكيف يُصنَّف موقع تضحية هذه الكليّة وامّحائها الذي يمتزج مع الحس الداخليّ النمو، والتي يشبّهها برغسون بميلوديا تذوب فيها النوطات وتنسجم تماماً كما الأجزاء المختلفة التي تبني الكلّ؛ وكيف لا يدخل كلّ جزء منها في الكونيّة التي تمثّله ويتمثّل بها ويمثّلها، وكيف تتكوّن الكليّة من دون أجزاء؟

أوضح جانكلفيتش هذه المسألة من خلال هذا المثل الذي يظهر الفرق بين هيكليّة الآلة الموسيقيّة الخارجيّة، وقيمة جوهر النغم المنبثق منها[37]. وأفرد مكانة مميّزة لروحانيّة النّغَم، وقلّل من أهميّة الآلة الحاملة لهذا النّغَم، مغيّباً عن باله أنّ الآلة هي الوعاء الأساسي الذي يحضن النَّغم ويجسّده.

سار جانكلفيتش على منوال شلّينغ الذي رأى أنّ الوجود هو هبة أو تحقّق فعليّ، وكنت قد أشرت سابقاً إلى نهج جانكلفيتش الذي جمع بين ميتافيزيقا الأخلاق، وأخلاق الميتافيزيقا، وجماليّة الإثنين. وأظهرتُ انتقاد جانكلفيتش لديالكتيكيّة هيغل التي عدّها ضعيفة ويدور صراعها في الفراغ[38]. وقد شبّهه بالإنسان الذي يعمل في أسفل الأوديسه، ولا يكتشف إلّا الظلام. كما بيّنت البيئة الحاضنة الموسيقيّة للوجود الذي يُعَدّ الميدان المركزيّ للنشاط الميتافيزيقيّ. وقد أوضحت أنّ الميتافيزيقا والموسيقى تبرزان تماثلات في الشكل والعمق. كما بيّنت العلاقة بين الميتافيزيقا والأخلاق. تتطلّب الأخلاق من الإنسان أن تتشبّه غاية فعله بغاية فعل اللامتناهي. وقد أيّد جانكلفيتش فكرة لفيناس الذي رأى أنّ «الميتافيزيقا هي الموت من أجل اللامنظور، والرغبة الميتافيزيقيّة هي رغبة في

(35) Henri Bergson, *Les Deux sources de la morale et de la religion* (1932), p. 57.

(36) Joëlle Hansel, *Jankélévitch: Une philosophie du charme* (Paris: Éditions Manucius, 2012), p. 48.

(37) Jankélévitch, *La Musique et l'ineffable*, p. 10.

(38) Vladimir Jankélévitch, *L'odyssée de la conscience dans la dernière philosophie de Schelling* (Paris: L'Harmattan, 2005), p. 173.

الكلّ المختلف، وهي علاقة اجتماعيّة تبادليّة، تهدف إلى التضحية إلى حدّ الموت في سبيل الآخر». ولكن كيف لهذا الجوهر المُطلق أن يختفي؟

إنّ هذا الامّحاء للجوهر على حدّ قول فنلون لا يقتصر على نزع الملكيّة فقط، بل على استئصالها من نواتها الأونطيقيّة. والغريب أنّ هذا الامّحاء ليس مازوشيّاً[39]. هنا تكمن قيمة الحياة عند جانكلفيتش في المشاركة القائمة حتّى في موضوع الموت. وأهميّة الأخلاق تكمن في كشف النيّة الترانسنداليّة. والسؤال الذي يربكنا هو التالي: كيف ينقلب المنبّه الفيزيائيّ، سواء أكان صوتاً أو لوناً أو موسيقى، إلى ميتافيزيقا»[40]؟ وكيف نُشبع هذا اللااكتفاء من خلال عمليّة السماع الموسيقيّ، وما هي حقيقة هذا السماع الميتافيزيقيّة؟

يحاول جانكلفيتش أن ينقلنا من حالة الصعوبة والإحراج (Aporie) التي يضعنا فيها موضوع الموسيقى، إلى النهل من نبع الفرح والوفرة (Euporie)[41]. فالموسيقى تخلق تأثيراً سيكولوجيّاً يخاطب الأعماق. وهذا التخاطب الموسيقيّ العميق هو تجسيد لإرادتنا الميتافيزيقيّة. نلاحظ أنّ شعور اللااكتفاء كما عند كانط لا يتعيّن[42]. أن نسمع، فهذا يعني أن نصبح ما نحن شاهدون عليه، وهذه إشارة عن صورة الحبّ الخفيّة المرسومة في الكون، وهي صورة الله. كما يعني السماع أيضاً أن نتعلّم السكون في وسط زحام النشاط. وبما أنّ الإيقاع الكونيّ يتمّ في السكون الكامن في الحركة، فهذا الأمر يمكّننا من اختبار الظاهرة الحقيقيّة لطبيعة الوجود، ولقانون الأشياء المسيطر عليه. تتميّز المتعة الفنيّة بسمتها السكونيّة الحالمة التي تُدهشنا بجدّتها من دون أن تُبعدنا من أُلفتها[43]. لكن ما سرّ جِدِّ هذه الدهشة، وأُلفة هذه الانجذابات المتجانسة، وما سرّ مبدأ هذا التعاطف الكونيّ، وهذا الفعل وردّ فعله؟

1 ـ أُلفة الممكن بإطلاق

تعني الألفة في الموسيقى تجاذب الظواهر النفسيّة أو الجماليّة وانسيابها. وتعني الألفة في الأخلاق وشيجة (قرابة متصلة) بين شخصين أو أكثر يحدثها تجاذب الميول النفسيّة كصلة الصداقة والقرابة. وفي تكوّن الألفة تنبني الصداقة. وتعني أُلفة الله مجده

(39) Hansel, *Jankélévitch: Une philosophie du charme*, p. 87.

(40) Vladimir Jankélévitch, *La Philosophie première* (Paris: PUF, 1986), p. 3.

(41) إنّ اسم Euporie يرمز إلى إلهة من الميتولوجيّة اليونانيّة، وهي تمثّل الوفرة.

(42) هذا المفهوم للجمال المتوافق عليه عالميّاً: «Le beau est un objet d'une satisfaction universelle et désintéressée, […]. Le beau est ce qui plait universellement sans concept.» (Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, traduction de Alexis Philonenko (Paris: Flammarion, 2000), pp. 139 et 150).

(43) Anne Cauquelin, *Les Théories de l'art* (Paris: PUF, 2007), p. 72.

وحكمته وقدرته وخلقه المنسلّ في تناغم الكون[44]. هذا التدبير في الكون قائم بين الحقائق العرضيّة والحقائق الجوهريّة. لكن هل يستطيع أن يفهم الممكن بإطلاق الذي يفوق عقل الإنسان، وكيف يتجاوز الواقعَ؟ بإمكاننا أن نتصوّر ما لا يمكن تصوّره على هيئة أفكار. لكن هل تتضمّن ملكة فهمنا كلّ الأفكار غير الممكنة؟ فالمنحى الوسطي للإنسان (In Medias Res) الذي يجعل منه نصف إله ونصف إنسان، لا يستطيع أن يكون جوهر جواهر الذاتيّة (Ipséité des Ipséités)، لأنّه جوهرٌ مرؤوسٌ (Subalterne). وهذا الظرف الوسطيّ يغمر الإنسان ويخضعه لظروف وسطيّة، ويسيّره ضمن منحيين متناقضين، الممكن وغير الممكن، والممكن والمستحيل[45].

قد تطرح مسألة تناغم الكمالات الإلهيّة كالحكمة، والرحمة، إشكال الجمع بين الوحدة والكثرة، فلا يمثّل التوفيق بين تنوّع الصور المطلقة، والوحدة الإلهيّة صعوبة كبرى. فالتجلّي الظاهر العميق، الإلهي المصدر هو أفق، ولكنّه أفق يتطلّب أن نلتفت إلى رؤية ما يتقدّمنا، ويفرض علينا ألّا نكون زمنيّين. والفيلسوف الفنّان، أو الفنّان الفيلسوف، عند جانكلفيتش عليه أن يستخلص صورة يحقّق من خلالها راحة نفسه وصفاءها، لكي يشارك في ضجيج معركة الحياة وصراعها[46]. هذه المشاركة تكشف عمّا يجعل هذه الزمانيّة راهنة، لا بتعريتها كمظهر من خلال معارضتها لحقيقة مخبوءة خلفها، وهذا ما تفعله الفلسفة.

من هنا، علينا أن نميّز بين الحقائق الضروريّة والحقائق العرضيّة المتناقضة، ولا يمكن أن تُحال هذه الحقائق العرضيّة إلى مبدأ عدم التناقض وإلا تحوّلت كلّها إلى ضروريّة. ولن تكون الحقائق العرضيّة ممكنة إلّا من جهة وصولها إلى الوجود الفعليّ[47]. وهذا يعني أنّ تأثّر كلّ كائن يجعل الآخر يخضع لنفس التأثير، مهما كان بعيداً أو قريباً.

---

(44) Gottfried W. Leibniz, *Discours de métaphysique*, trad. Henri Lestienne (Paris: Vrin, 1967), passim.

(45) Georg Simmel, *Tragédie de la culture* (Paris: Sandre, 2006), p. 27.

(46) سأبيّن كيف يتمّ هذا التلاحم والانصهار عند المؤلّف الموسيقيّ دوبوسيّ: «La Chanson du vent mêlée à la cacophonie des cloches ou à l'éternel bruissement de la mer, les faits divers du monde non point réglés ni accordés l'un sur l'autre comme dans la polyphonie, ni présents l'un après l'autre comme dans la tragédie, mais confrontés dans la réalité flagrante, décousue, inélaborée de leur discordance, la mélancolie et l'allégresse non plus alternantes, mais coexistantes, telle chez Debussy la crue et nue vérité de la coprésence universelle.» (Vladimir Jankélévitch, *Debussy et le mystère de l'instant* (Paris: Plon, 1988), p. 173).

(47) Gottfried W. Leibniz, *De contingentia,* Gottfried Wilhelm Leib, d'après les manuscrits de la bibliothèque provinciale de Hanovre, bibliothèque de Philosophie Contemporaine, publiés et annotés par Gaston Grua, 2 vols. (Paris: PUF, 1948), vol. I, p. 303.

وهذه المسألة تُعَد مسألة أساسيّة ولكنّها في السحر لا تخدم إلّا ضرورة السيطرة. فرجل العلم يفكّر في العلّة والمعلول، في حين ينشغل السحر في الفنّ بتأثير التعاطفات. وما يفاجئنا عند جانكلفيتش هو فكرة التناقض التي ترى أنّ الميتافيزيقا تبدأ بالميتافيزيقا من جهة، ثمّ ترى أنّ الظاهر هو جزء من الجوهر الميتافيزيقيّ الذي يضع اللامنظور في الواجهة[48]. فـ «الحقائق العرضيّة تتضمّن داخل تصوّرها إمكانيّة أسبابها التي تمثّل بدورها قرارات إلهيّة، والممكن يستطيع أن يخلق شيئاً مستحيلاً، وبإمكاننا تصوّر المستحيل من خلال صور الأشياء المخلوقة»[49]. لكن كيف تتواجه الميتافيزيقا كمعرفة، مع الميتافيزيقا كحضور فعليّ وفعّال؟ وبماذا تمدّنا الصور المنبعثة من العالم الآخر، فهل هي إعادة تصوّر أم فرار من عالم التجربة؟

«تعكس صور هذا العالم صوراً عن العالم الآخر، أو عن الفائق عن الحدّ الطبيعيّ. ومن خلال تصوّرنا لهذا العالم الآخر الذي يحمل إلينا بهجة الألوان، نخال أنفسنا أنّنا في الميتافيزيقا، أو أنّنا انفتحنا على العالم الآخر، ولكنّنا نبقى قابعين في ما هو أبعد من السيكولوجيا (Métapsychique)، أي في عالم معظّم (Glorifié)»[50]. وعلى غرار برغسون، يرى جانكلفيتش أنّ الفلسفة الوضعية تتلاقى مع الميتافيزيقا[51]؛ وأنّ التعمّق في التجربة هو فعل ميتافيزيقيّ. لكن كيف تكون الفلسفة الوضعيّة للتجربة هي الشرط الأساسيّ للفلسفة الأولى؟ وكيف تكون نظريّة الحقائق الموجّهة، ميتافيزيقيّة؟

ينزل علينا تصريح جانكلفيتش أو اعترافه الجريء كالصاعقة، وهو يختم المقطع المعنون «موسيقى وأنطولوجيا» من كتاب **الموسيقى واللامعبّر عنه**. يقول إنّ: «الموسيقى لا تتخطّى المقاييس، وليست متفلّتة من القيود الغائرة في عمق الوجود البشريّ. وإذا كانت أطيقا الموسيقى هي سرابية تعبيريّة، فميتافيزيقاها هي أقرب من أن تكون صورة بلاغيّة»[52]. ماذا يقصد بالصورة البلاغيّة للميتافيزيقا؟ فالميتافيزيقا الجديّة هي التي تأخذ بجدّ كلّ ما يمثّل ظرف المكان اللامتناهي، الذي يعني إزالة التسوية الدواريّة التي تفصل «الهنا» عن «الهناك»، أي عن العالم الآخر. لكن علامَ تستند هذه التسوية التي تغمر الموسيقى والأخلاق في الوجود؟ وكيف يجب أن نفكّر في الوجود لنمتلك فكرته؟ ونوثّق بنود المبادئ الفطريّة في معاهدة الاتّفاق الكونيّ؟

---

(48) Jankélévitch, *La Philosophie première*, pp. 3 et 14.

(49) Ibid., pp. 3, 14 et 44.

(50) Ibid., p. 19.

(51) Lucien Jerphagnon, *Jankélévitch ou de l'effectivité* (Paris: Seghers, 1969), p. 25.

(52) Jankélévitch, *La Musique et l'ineffable*, p. 23.

إنّ الجوهر الروحانيّ يتوق إلى الأبديّة، لأنّ النفس على حدّ قول برغسون تشعر أنّ جوهرها يحمل سماتٍ أبديّة[53]. وفكرة المطلق موجودة في داخلنا تماماً كما فكرة الوجود. وحقيقة الأشياء الماديّة تكمن في امتدادها اللامتناهي. وهذا اللامتناهي يتقدّم على كلّ إضافة. فكلّما ازددنا استنارة وتعرّفاً إلى الخلق الإلهيّ واطّلاعاً عليه، كنّا أكثر استعداداً لعَدِّه ملبّياً لكلّ ما في وسعنا أن نرغب فيه. والحدس النقيّ عند جانكلفيتش هو المأمن الذي تنسلك فيه العمليّة التأصيليّة الموسيقيّة للأخلاق. هذا يعني أنّ المكان ليس مفهوماً قوليّاً فقط، أو مفهوماً كونيّاً قائماً على صلة الأشياء وترابط بعضها ببعض، ولكن هناك أبعاد أخرى للمكان تبرهن أو تثبت ضرورة وجود هذه الأشياء وتماسكها[54]. فما هي هذه الأبعاد الزمنيّة التي تتحقّق ضمن فضائها حركة التناغم الموسيقيّ الأخلاقيّ؟

2 ـ التناغم الأنطولوجيّ في لحظة الرشاقة الساكنة

إن التناغم هو تكثيف التعدّد وتوحيد الكثرة في صلب الوحدة. وهو مبدأٌ أنطولوجيٌّ ونموذجٌ سوسيولوجيٌّ. «أن نكون موجودين فهذا يعني أن نكون متناغمين»[55]. والتناغم الكونيّ، أو الاتّحاد الروحي (Sobornost)، أو الاتّحاد الصوفيّ المقدّم من الأنا إلى الذات الأخرى هو فنّ سوسيولوجيٌّ. وقد نعني بهذه السوسيولوجيا تحليل الفعل الاجتماعيّ المتّجه نحو المعنى المقصود أو بمعنى آخر هو العلم الذي يريد أن يفهم الفعل الاجتماعيّ، وأن يفسّره من حيث مساره وتأثيراته[56]. هذا النموذج المثاليّ للفعل الاجتماعيّ الأخلاقيّ الذي يتضمن عدّة نظريّات فكيف تستطيع الموسيقى أن تحملها؟

تكتمل عمليّة الخلق والإبداع عند جانكلفيتش في تلازم الضدّين اللذين ينحصران في ساعة الصمت الأعظم وعدم الحراك. وفي هذا الصمت تتمّ معانقة الإنسان لعدميّته، وفي هذه اللحظة يشعر وكأنّه أمام خيارين: إمّا العودة إلى الوراء، وإمّا التقدّم. هكذا تتحقّق الممكنات عند جانكلفيتش في لحظة الامتلاء التي تسكن ساعة منتصف الظهيرة[57].

---

(53) قارن: Leon Brunschvicg, *Spinoza et ses contemporains* (Paris: Alcan, 1923), p. 193, <http://www.antiqbook. com> and <http://fr.m.wikipedia.org>.

(54) Kant, *Critique de la raison pure*, pp. 84-85.

(55) Gottfried W. Leibniz, *Samtlitche Schriften und Brief, Académie de Berlin, 1976,* série VI, t. I, p. 477.

(56) ماكس فيبر، **الأسس العقلانيّة والسوسيولوجيّة للموسيقى**، ترجمة حسن صقر (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2013)، ص 17.

(57) هذه الساعة تُعَدُّ مقدّسة بالنسبة إلى الإله بان (Pan) الذي يعود إلى الميتولوجيا اليونانيّة. وهذا الإله المصاحب لآلة الفلوت (Flûte)، يجسّد الكليّة والخصوبة، كما يجسّد روح الخليقة في الطبيعة، وروح الثنائيّة: =

فلنحلّل الآن معنى كلمة النصف لنفهم مقصد جانكلفيتش من هذه اللفظة. فالنصف من ناصف، ونصَفَ من أنصاف، والأنصاف تعني العدالة الطبيعيّة أو النزاهة، والعدل هو المساواة، وهو أن نعطي من نفسنا الواجب ونأخذه، ونحدّد الأمور في مواضعها وأوقاتها ووجوهها من دون تأخير. «هذه الساعة تشغل مركز الحركة الأهمّ، كما تشغل ثقل النشاطات. وهي غير ثابتة، وهي البداهة السامية حيث تبلغ المدّة الزمنيّة أوجها، فتتحقّق كلّ الأماني، وتتجمّد في دائرة الحاضر الأبديّ»[58]. في هذا الجمود من لحظة الوصل الانخطافيّ يتلاقى الضدّان ويتجمّد الزمن. فهو جمود يعبّر عن انغراس الإنسان في هذا العالم[59]. هذا الغموض مرافق لهذه النقطة الوسطيّة التي تمثّل القمّة والانحدار في آنٍ معاً، كما أنّها تصوّر الحضور الكليّ وموضوع السقطة المأسويّة. وما يحيّرنا أنّنا كيف نهتدي إلى الشعور في ظلّ الغناء الصامت، والحركة الجامدة، والرشاقة الساكنة؟ هكذا هو القول الموسيقيّ الدوبوسيّ الذي لا يتطلّب البحث عن حلّ، لأنّ ما من اتّصال مجرّد أو استمراريّة تسيّر من الخارج سير الائتلافات[60]. فلنحاول أن نفهم هذا الحضور الساكن.

ثالثاً: الموسيقى بين الاستيهام الرنّان وديعة الوهب الأخلاقيّ

إنّ الاستيهام هو الإفراط في استخدام التأثيرات الناشئة عن الوسائل الخارقة في الفنّ. وهو الإسقاط أو الاندماج في الموضوع من خلال اللعب. وقد تظهر في اللعب البراعة الفائقة، كما قد تظهر فيه السخرية. والوديعة هي الأمانة التي تُسحَب عند الطلب لكي تُستَرَد فيما بعد. والصنائع هي ودائع، تعني عمل المعروف. والتحليق من فوق لكي نؤسّس نظريّة فنيّة لا يُجيب عن السؤال الذي يُطرَح أحياناً من خلال التأمّلات النظريّة، في الوقت الذي يتّجه فيه النتاج مباشرة نحو الإحساس. هذا السؤال يُحيلنا على نظريّة

= الرغبة والحسَد، التفرقة والتجمّع، الحضور والغياب. «وهذا الإله يستلقي في الغابات وتستلقي معه كلّ كائنات الطبيعة، وتبدو على وجهه مسحة الأبديّة (Ausdruck on Ewigkeit)، فهو لا يرغب في شيء، ولا يهتمّ لشيء، فقلبه متوقّف عن الحركة، وعيناه شاخصتان». انظر: Sophie Bridier, *Le Cauchemar: Etude d'une figure mythique* (Paris: Presses de la Sorbonne, 2002), p. 44.

(58) Jankélévitch, *Debussy et le mystère de l'instant*, p. 145.

(59) فلنبيّن صورة العالم المكتمل الذي يغرق فيه الإنسان خلال هذه الساعة: «L'immobilité de l'omni-présence méridienne exprime l'implantation de l'homme dans l'en-deçà intramondaine, et elle exprime aussi la solidarité de l'existence humaine avec l'univers». (Ibid., p. 143).

(60) Jacques Rivière, Études (Paris: Gallimard, 1999), pp. 127-128, <http://fr.m.wikipedia.org/wiki/ Jacques Rivière>.

الحدس المباشر المتعلّقة بالجمال والحساسية. فالتحليق ينتزع الفنّ من التمركز، ويبني ساحة ناشطة من التفاسير حوله، وهذا ما يدفعنا إلى اللجوء إلى منظومة دفاعيّة، للوقوف في وجه جاذبيّته المخادعة وللاحتراز ممّا يصدر عنه من أوهام. على سبيل المثال، يمكننا الاستمتاع بهوميروس، ولكن علينا أن نتذكّر أنّنا لسنا أمام أباطيل. «إنّ الموسيقى هي وسيلة للنشوة تنبعث من العالم الداخليّ، ولكنّها تأخذ على عاتقها عمليّة خلاص العالم الداخليّ من عبء الحياة اليوميّة، ومن الضغط المتنامي من العقلانيّة النظريّة والعمليّة»[61]. يتحدّث جانكلفيتش في كتاب **دوبوسي وسرّ اللحظة** عن المطر والفصول والنهاية والشمس والبحر والعواصف والسقطة والأعماق والأنفاق والشفق والقدر والموت والحبّ والجنّة والهروب والصير وضنى الحبّ، وعن كلّ الآثار المترتّبة على هذه الثنائيّات. وهو يُشير بذلك إلى تعانق عناصر الوجود وتشاركها في عودة الانبعاث. وجانكلفيتش على غرار شوبنهور لم يهتمّ بالألم لكن إلى أين تأخذ الموسيقى الألم النابع من وجع الأخلاق، وكيف تحافظ على الوديعة الأخلاقيّة؟

إنّ المعرفة الفنيّة تشتمل على الإضاءة الميتافيزيقيّة التي لا يمكن فهمها إلّا من خلال «الحيويّة الميتافيزيقيّة للفنّ». وهذه المعرفة الفنيّة توضّح حقيقة العالم، بحيث لا يكون العالم نقطة الانطلاق لتصوّر فنّيّ يحاكيه، وإنّما هو محطّ الرّحال. ترجم جانكلفيتش حركة الرنين المزعج من خلال الموسيقى الركيكة التي عدّها كحلّة خالية من الجوهر والمبدأ والقاعدة. هذا الطنين الصاخب هو الذي يغيّر سمتها الأصيلة. فالموسيقى الأصيلة هي كالعمل الجيّد، تتعب كثيراً لأنّها لا تستقرّ في مكان[62]. يرى جانكلفيتش أنّ الإنسان هو مغمور بالموسيقى، والموسيقى تُصوّر نوعاً من الخلاص للكثير من المآزق المتعثّر حلّها. وقد لجأ جانكلفيتش إلى الرمزيّة الموسيقيّة، وبخاصّة مع المؤلّفين الموسيقيّين الذين تناولهم، على سبيل المثال دوبوسي ورافيل وساتي، وذلك للتعبير عن حلم الإنسان وعن وعيه الباطنيّ وسرّ الوجود[63]. فدوبوسي هو واضح؛ ذلك لأنّ أسراره الموحية هي واضحة أيضاً، كما سرّ الحياة والحبّ والموت، فهي أسرار لا تُسبَر ولكنّها شفّافة

---

(61) Vladimir Jankélévitch, *Fauré et l'inexprimable* (Paris: Plon, 1988), p. 355.

(62) Hansel, *Jankélévitch: Une philosophie du charme*, p. 106.

(63) Vladimir Jankélévitch, *Une vie en toutes lettres: Correspondance* (Paris: Flammarion, 1998), p. 65.

(diaphane)[64]. فالحبّ يبدأ من الحبّ، والسرّ يبدأ من السرّ، والفعل من الفعل، ومن خلال الحبّ تتّحد الميتافيزيقا بالإطيقا[65].

لم تشغل بال جانكلفيتش الأخلاق الفنيّة الموسيقيّة للديانة، أو الأخلاق الفنيّة الموسيقيّة للثقافات، هذا الأمر الذي شغل بال الفيلسوف ماكس فيبر. فموضوع الموسيقى عند جانكلفيتش يستنطق الموسيقى بما تحمل من أسرار كي تُعين الفرد على التخلّص من السوداويّة التي قد تؤدّي به إلى أن يكون فريسة للهواجس، فيحاول أن يعلّم الإنسان كيف يصوغ عاطفته موسيقيّاً وأخلاقيّاً. يعتمد هذا الأمر على الرسم بالأنغام. وبما أنّ الموسيقى هي أكثر الفنون تحرّراً من المادّة، وأقربها إلى التعبير عن المشاعر الإنسانيّة، فهي لم توضع دائماً في مكانها الصحيح، وكثيراً ما أُسيء استخدامها لخدمة قوى شرّيرة، وخير مثال على ذلك: الجيوش النازيّة التي كانت تُحشَد استعداداً للحرب تحت وقع موسيقى فاغنر[66]؛ فالمؤلّف الموسيقيّ فاغنر ليس هو المسؤول عن هذا الإسفاف وهو لم يكن معنيّاً بإثارة البغضاء بين الشعوب. لكنّ هذا الكلام لا يعفي الموسيقى من مسؤوليّة استحواذها على طاقة شيطانيّة تُطلقها بين الحين والآخر، فتدمّر الهيكل على رؤوس حرّاسه، على حدّ قول الكاتب الألمانيّ توماس مان، الذي أفرد لمعالجة هذا الموضوع رواية شهيرة هي **دكتور فاوستوس** (*Le Docteur Faustus*). وهذا يقودنا إلى مسألة أكثر تعقيداً تتعلّق بطرائق اعتياد الأذن السماع من خلال ملكة التلقّي[67]. وهكذا فعدم تحديد ماهيّة الموسيقى يسمح لها بأن توحي بالشعور الوهميّ وتنقل الصور التلميحيّة وتترجم الإشارات، لكنّ الحدَس ينطق بوحي إلهيّ، ويتنبّأ في أماراته النغميّة، وفي إشاراته المبشّرة وغير المُدرَكة[68]. فهل الإدراك الهارمونيّ في علاقات الأصوات يأتي مطابقاً لإدراكاتنا الحسيّة بوصفه محايثاً بصورة دائمة لكلّ سماع موسيقيّ على حدّ قول هوغو ريمان؟ وما سرّ ديناميّة تطوّر قرابة الأصوات النغميّة؟

---

(64) Jankélévitch, *Debussy et le mystère de l'instant*, p. 17.

(65) Jerphagnon, *Jankélévitch ou de l'effectivité*, p. 60.

(66) فيبر، **الأسس العقلانيّة والسوسيولوجيّة للموسيقى**، ص 11.

(67) المصدر نفسه، ص 11 ـ 12.

(68) «Aucune musique n'a été autant que la musique de Pelléas coextensive à cette simultanéité universelle et innombrable de l'existence; aucune n'a su comme celle-là capter en voltage une correspondance insaisissable, intercepter les messages télépathiques ou sympathiques, surprendre la communication des âmes dans l'éther, suggérer enfin la sensation équivoque de ce qui est à la fois ici et là, proche et lointain, intermédiaire, comme le presque rien entre l'être et le non être.» (Jankélévitch, *Debussy et le mystère de l'instant*, p. 21).

إنّ هارمونيّة الموسيقى هي وسيلة تقوية للقرابات اللحنيّة، وهي صورة التآلف مع النوطات. وهي كمبدأ الأخلاق القائم على مبدأ التعاطف الأخويّ والتواضع. وما يغلّف الموسيقى هو سرّ نخلق قصّته، بناءً على مبدأ السماع. من هنا يمكننا القول إنّ اللغة غير القوليّة تفتح مجالاً لتأويلات متعدّدة. وللمؤلّفة الموسيقيّة ميشال ريفردي رأيٌ في هذا الصدد؛ فقد صرّحت في إحدى المقابلات، بأنّ عمليّة التأليف الموسيقيّ هي عمليّة تدجين للوقت، والموسيقى تتغذّى من سياق السرد الذي تسيّره، ومن الكلمات التي تُسجّل لتسمو بها. هذا ما نلاحظه عند المؤلّف الموسيقيّ برليوز الذي يحوّل الشكل الموسيقيّ إلى قصّة. وللمؤلّف الموسيقيّ بارتولي قولٌ في هذا الصدد؛ فهو يقول إنّ الموسيقى تكشف عن نيات معبّرة ترتبط بقصّة دراميّة، وهناك عدّة مقامات للمعاني تُظهر المدلول نفسه[69]. فالسرد هو رواية لأحداث، وفعل أساسيّ لكي نتحدّث عن الوجود الإنسانيّ. والزمن الخياليّ يقدّم إلينا الإمكانات لكي نفهم التجربة الطبيعيّة، لكنّ إشكاليّة السرد تشوّه الصورة الحقيقيّة للموسيقى. إنّنا نتلمّس تناقضاً واضحاً في كتابات جانكلفيتش عن الموسيقى، فهو يرى أنّ الموسيقى تستطيع أن تعبّر لأنّها كما المنطق تختار بين التناقضات التي لا يُنفَذ إليها، وهي تستطيع بفضل الهارمونيا أن تسوّق عدّة خطابات حتّى لو كانت مستقلّة، ذلك بأنّ اللغة المفارقة للموسيقى هي غير زمنيّة.

يشتاق جانكلفيتش بين الحين والآخر إلى التنزّه في منطقة الإعراب النحويّ، وذلك لكي يكتشف وظائف للكلمات من خلال الموسيقى. لكن كيف أصبحت الآن تعبّر وهو الذي يقول إنّها لا تصلح للتعبير ولماذا أراد جانكلفيتش أن يمزج بين أسرار الجسد وأسرار النفس؟

يعتقد جانكلفيتش أنّ أفروديت وإيروس يجسّدان الحبّ نفسه، وأسرار الجسد لا تنفصل عن أسرار الروح. والمحاورة للحبّ ليست إلّا التصاقاً بهذه المصادفة المفارقة للأضداد. أمّا في ما يتعلّق بسرّ الحبّ والجمال، فلماذا اقترن الحبّ عند جانكلفيتش بالموت؟ ولماذا الجمال هو قابِل الموت (فانٍ)؟ وها هو يقول: «جمال ميليزاند هو جمال فانٍ، والموت هو الذي يعطي السِمة الغرائبيّة للكائنات المحتّم موتها قريباً. وملاك الموت هو الذي يدور في الائتلافات العذبة المنخفضة»[70]. وهو يرى أن موضوع الحبّ كسرّ تحمله النوطات الموسيقيّة المنخفضة الصوت، وهذه النوطات تحمل سرّ الموت أيضاً،

---

(69) Katia Roquais-Bielak et Danielle Cohen-Levinas, *Récit et représentation musicale* (Paris: L'Harmattan, 2003), pp. 437-439.

(70) Jankélévitch, *La Musique et les heures*, p. 33.

غير أنّ هذا السرّ هو سرّ ذائع الصيت، وهو كسرّ بوليشينيل[71]. ركّز جانكلفيتش على ثقل قوّة الإحساس (Sensorium) الكامنة في الحزن التي تجسّد في آنٍ معاً حضور الغياب وغياب الحضور، والوجود غير الموجود، واللاوجود الموجود، والحضور اللامنظور للّذي ليس موجوداً. وهو يرى أنّ الانتظار هو حزن، والحزن يكمن في إدراج اللحظة على بساط البحث. والسرّ عنده يكمن في الواقع وليس هناك من عوالم أخرى بعيدة منّا، وما هو ضروريّ هو حقيقة الظاهر. لكنّ الظاهر يخدع فكيف لا نعزو إليه سبب الخطأ؟ هنا تكمن المفارقة بين عالم الجوهر الغامض، وعالم الظاهر المفهوم أو المقروء. أمّا هذه العلاقات المفارقة، فكيف تُعلي الفكرة التي تفكّرها، والتي تغرف منها امتلاءها؟ وهذا الموجود في الوجود، وجوده ليس بمتحقّق، وهو عمليّة مستمرّة[72]. اقترن موضوع الحبّ المشترك في الجمال والأخلاق عند جانكلفيتش بالموت، لكنّه تارة يبيّنه كموتٍ رحيم، وطوراً يبيّنه كنفيٍ لفكرة الموت (Athanasie)[73]. كما يرى أنّ حدّ الموت لا يكمن في العذاب بل في قمّة النشوة[74]. لكن لماذا كان دوبوسي مهووساً بحمل القدر الثقيل؟ وما سرّ هذه السقطة الخياليّة التي تحدّث عنها باشلار وكتب عنها إدغار بو؟ أليست الحياة هي التناوب المنظّم للحركات الصاعدة والهابطة، فلمن تبقى الرمزيّة الأقوى والأعمق؟ عندما ترأف المحبّة وتتنازل، عندها أسمّي هذا التنازل الجماليّ موسيقى. لكن كيف تترنّح هذه السقطة بين موضوع الضحيّة ووضاعة التضحية؟

رابعاً: إرادة السقطة بين التأليه المضحّي والتضحية المؤلّهة

تتناقض الإرادة مع رتابة العادة بالنسبة إلى من شاء أن يغيّر مجرى الحياة، وهذه الإرادة تنتزع من العدم ما يتطابق ومفاهيمه. لذا، بسبب افتقارنا إلى صفة أكثر مطابقة، في وسعنا أن نُضفي صفة المبدع على الإنسان الذي يمتلك روح المبادرة التي تتوّج الإرادة[75]. وهذه الإرادة عند جانكلفيتش هي إمكان الامتناع المطلق، والمطلق الممكن، وهي نفي للعائق ومقاومة للمقاومة[76]. وما نريد طرحه هنا هو التالي: هل تنكفئ (تنهزم أو تتغيّر) إرادة

(71) بوليشينيل (Polichinelle) هو شخصيّة هزليّة من كوميديا Dell' arte، يثرثر كثيراً إلى حدّ أنّه لا يستطيع أن يحفظ السرّ.

(72) Vladimir Jankélévitch, *Le Je ne sais quoi et le Presque rien* (Paris: PUF, 1981), t. I, p. 103.

(73) Jankélévitch, *Debussy et le mystère de l'instant*, p. 37.

(74) Ibid., p. 56.

(75) Juliette Boutonnier, *Les Défaillances de la volonté* (Paris: PUF, 2002), pp. 3-4.

(76) Jankélévitch, *Le Je ne sais quoi et le Presque rien*, t. III, pp. 51-52.

الحياة في السقطة؟ وكيف تستطيع هذه السقطة أن تحرّر حياة الإنسان الذي يمثّل الموت فيها جزءاً كبيراً، وهل تؤدي إرادة الذات لعبة ما بعد الموت والحياة لكي تحقّق حرّيتها؟ أم هذه هي لعبة الموت الإراديّ في محاولة منه لتخلّيه عن سرّ جمال الحياة؟

تتمثّل الإرادة الأخلاقيّة بحركتين: حركة نحو العلى لتمجيد الإنسان، وحركة نحو الأسفل لانتشال هذا الإنسان من الظلمة. فلنحاول أن نبيّن كيف تناول جانكلفيتش الحركات الموسيقيّة الهابطة والصاعدة، وبخاصّة في كتاب **دوبوسي وسرّ اللحظة** من وجهتَي النظر الأخلاقيّة والجماليّة. ولنحاول أن نكشف إذا كان موقفه قريباً أو مماثلاً لموقف نيتشه الذي وصف الموسيقى كأداة لتكريس الصراع الوجوديّ الذي يُسوَّغ من خلال ظاهرة الموسيقى. وفي هذا السياق سنشير إلى أيّ مدى يتطابق النموذجان الديونيسيّ والأبولينيّ مع أوديسه جانكلفيتش الأخلاقيّة والفنيّة؟

يجسّد النموذجان الديونيسيّ والأبولونيّ قوّتين فنيّتين تصدران من طبيعة واحدة، وهذه الطبيعة هي غريزة طبيعيّة عند الإنسان يسمّيها نيتشه الغريزة الفنيّة التي تأتي في درجة متقدّمة على غريزة الكلام. فالنموذج **الأوّل** هو النموذج التائق إلى حيويّة الحياة والمستمتع بنشوتها الفنيّة الحاضنة للموسيقى والميتولوجيا التراجيديّة[77]. أمّا النموذج **الثاني** فهو النموذج الذي يسعى لقيادة الحياة وفقاً للمفاهيم المنطقيّة التي تتلاءم مع التنظيم والتحديد. وقد رأى نيتشه أنّ الفنّ الديونيسيّ قد خرج من أعطاف جوهر الموسيقى[78]، وهذه حال الفلاسفة السابقين لسقراط الذين عبّروا عن تصوّرهم الفلسفي للوجود من خلال الموسيقى، كما رأى نيتشه في اللحظة العقلانيّة المتمثّلة بسقراط ما يخالف هذه الروح الموسيقيّة، لأنّ اللحظة السقراطيّة هي ثقافة أوبرا والسبب أنّ مفهوم هذه الثقافة يناسب التعبير عن رغباتها. فالموسيقى في نظر نيتشه ترتبط بما هو إشكاليّ ومرعب، وهي المقولة الرئيسة التي جعلها ديونيسوس شعاراً لحكمته. أراد نيتشه أن تحمل السقطة إلى الأعماق إرادة الاقتدار والتضحية، تضحية الحياة من أجل الحياة، وتضحية الحبّ من أجل الحبّ. وهو رأى الفضيلة إرادة سقوط وإشارة إلى رغبة التواضع لكي نعذّب الكبرياء، ونهجر السبب عندما يحتفل بنصره. أمّا عند جانكلفيتش فالرجاء الأعلى هو التعبير الذي يلتقط أبعاد كلّ ما هو موجود. لكن أين تكمن تربية السمع الفنيّة والأخلاقيّة لالتقاط سرّ هذه الأبعاد؟

---

(77) Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie* (Paris: Gallimard, 2000), p. 101.

(78) Ibid., p. 198.

تنبع معرفة الذات من الغوص في العمق في صراع لا يتعب، ولا يرتاح إلّا عندما يبعث الفرح. هذا ما نستشفّه عند الموسيقيّين أمثال فريدريك مومبو، وفوريه، وليزت، الذين يجسّدون حالة انتقال الإنسان العاديّ إلى مستوى الإنسان المثاليّ، من أجل البحث عن حقيقة الجمال من طريق التجاوز التصاعديّ، والترنسندالية في المحايثة عند البطل المغامر بحياته، والبطل البارع في عزفه[79]. فعند البطل المغامر بحياته يتجلّى دور الفضيلة الأخلاقيّة في قدسيّة الألم المضحيّ (التضحية المؤلّهة)، وعند البطل البارع في عزفه، يتجلّى دور الفضيلة الإستطيقيّة في التأليه المضحّي. وفي الحالتين تتخطّى صور الإبداع الحدود وتتجاوز المستحيل، وهذا من قواعد لعبة المغامرة.

حين أعلن نيتشه على لسان زرادشت في مقدّمة كتابه **هكذا تكلّم زرادشت** عن سبب اندفاعه للسقوط إلى الأعماق، وعن حاجته إلى أيدٍ تستعطي من فائض المحبّة، كان يريد من ذلك إنارة الجانب المظلم من الوجود، كما كان يريد أن يبسط حكمته وينشرها حتى يصبح الحكماء سعداء بجنونهم، والفقراء سعداء بثرواتهم[80]. أمّا جانكلفيتش فقد مزج الكثير من المفاهيم وأراد أن يحمّلها لهذه السقطة. لكنّنا لم نلاحظ تبريراً عن سبب تسليط فكرة ثقل القدر وجاذبيّته الانتحائيّة التي صوّرها عند المؤلّف الموسيقيّ دوبوسيّ، فقد أشار إلى الخطّ الهابط المتمثّل بالسقطة، الذي يهدف إلى الوصول إلى نقطة. و«هذه النقطة هي أعمق من العمق المطلق وأبعد من العدم. وقد تحبك حركات السقطة في الظلام، الكثير من الدراميّات السهلة للخيالات اللاوعية»[81]. والحال هذه، ففي إمكاننا أن ننسب إلى الجملة الهابطة عند جانكلفيتش عدّة شروحات، منها «الإحباط، والضياع، والألم، والتهديد، والمفاجأة، واللطف، والخجل، وجع الحبّ، والهدم المفاجئ، والزوال، والانحدار، والغروب الفضائيّ، ويمكن أن تكون أيضاً انحطاطاً للقوى أو أفولاً وغياباً للأيّام والفصول، وأعمق غياب هو غياب حياة الإنسان أو عناصر الوجود»[82]. لكن ما الذي يعنيه جانكلفيتش بالسقطة المترنّحة، وأيّهما يفضّل، السقطة المستقيمة أم السقطة المجنّحة؟

إنّ حركة الرقّة الخفيفة هي وليدة فكرة النزوع نحو الأرض، ووليدة قوّة ارتقائيّة نسمّيها الخفّة أو الرشاقة (Leggierezza). وهكذا، فالمادّة التي تتحمّل جاذبيّة الأعماق لا تحمل

(79) Vladimir Jankélévitch, *Les Vertus et l'amour* (Paris: Flammarion, 1986), p. 167.
(80) Nietzsche, Ibid., p. 1.
(81) Gaston Bachelard, *L'air et les songes* (Paris: LGF, 1992), pp. 107-108.
(82) Jankélévitch, *Debussy et le mystère de l'instant*, p. 45.

عند الموسيقيّ دوبوسي ثقلاً لا يُسبَر، فهي من دقائق الأمور غير الموزونة (Impondérable)[83]. والفيزيائيّة الموسيقيّة عند دوبوسي تفضّل الخلائق المجنّحة وغير المتماسكة التي تشبه قصائد مارغريت كليربو. يرى جانكلفيتش أنّ الهبوط الموسيقيّ هو سقوطٌ يلوذ بالفرار، وهو غضبٌ وزئيرٌ تراجيديّ. فـ «الحركة الهابطة المستقيمة عندما تختفي في القرار، أو في النوطات المنخفضة، أو في عمق اللامنظور، فهي تصوّر فوبيا الخوف والخجل، والتوق إلى الاختفاء في الأعماق، كما تعبّر عن الحبّ الراغب في الموت والمتشوّق إليه»[84]. هذه النزعة الاستئراضيّة (Géotropisme) هي سبب الدوار الثنائيّ. على سبيل المثال، يترجم المطر مزاجين متناقضين: السقوط وما يمثّله من خراب، ورائحة النوستالجيا وما تثيره من ذكريات. ويصوّر جانكلفيتش الحركة الموسيقيّة الهابطة كحركة للتجدّد ولترك الجسد المادّي؛ كما يصوّر خوف الرغبة من السقطة ومن انتشاء الوعي الخائر القوى الذي يتفكّك كالمادّة. كان على جانكلفيتش أن يصوّر من خلال حركات الموسيقى الهابطة والصاعدة، مواقف الناس المتعارضة من القضايا الوجوديّة الكبرى. وهذا ما طرحه لفيناس في مسألة انتهاك الحدود (Transgression)[85]. لكن هل يجد الأثر الفنيّ كينونته عندما يبلغ تجربة تغيّر ذلك الذي أنتجه؟

يرى جانكلفيتش أنّ الائتلاف الطبيعيّ يكمن في عدم التطابق. وانبثاق الائتلافات ليس دليل تقدُّم، والمطلقيّة المتعدّدة ليست نسبيّة[86]، وإذا كانت الموسيقى هي مُفارَقة، فالوعي هو أيضاً مفارق. والوعي الثنائيّ يستلقي دائماً مع انعكاساته ويهرب من الشيء الذي يجذبه، وكلّما هرب جذبه موضوعُ الخوف، فهو يتخبّط بين الخوف والجاذبيّة، والحاجة والرغبة، وذلك للاحتفاظ بقواه الحيّة. تتناقض الرغبة برغبة أخرى، والخوف يُناقَض برغبة أخرى. وإذا كان يغفو في عمق كلّ إنسان منتج (Homo Faber) إنسان ثرثار (Homo Loquax)، وإذا كان يربض في عمق كلّ إنسان عاقل (Homo Sapiens) إنسانان[87]، فمن الطبيعيّ أن يضيع الإنسان الفنّان الموجود داخل الإنسان العاديّ. وهنا

---

(83) Ibid., p. 50.

(84) هكذا بيّن جانكلفيتش رغبة النشوة المشتاقة إلى الموت، وموت النشوة الراغبة في الرغبة: «La volupté appelle, désire, provoque le coup d'épée et le fratricide dans la nuit; car où est l'amour est aussi la mort. À partir d'un certain degré d'incandescence, l'exquis devient mortel; et la volupté dans la musique de Debussy, comme celle de Ravel, est parfois si aiguë qu'elle fait mal.» (Ibid., p. 28).

(85) Emmanuel Levinas, *La réalité et son ombre* (Paris: Vrin, 2000), pp. 107-127.

(86) Jankélévitch, *Debussy et le mystère de l'instant*, p. 100.

(87) Lucien Jerphagnon, *Jankélévitch: Entrevoir et vouloir* (Paris: Editions de la transparence, 2008), p. 58.

تدخل تجربة الإغـواء عند الفنّان والعاشق، وعند المتلقّي والمبدع حيث يجد الفرح والمتعة في التلقّي غير المباشر والمتعلّق بغيره. ومن الطبيعيّ أن يتأثّر في هذه الغواية التعليميّة، هذا الملاك ـ الحيوان الذي يعيش في حديقة الوحي الممتلئة بالتجارب التي تفعّل إبداع الخالق وتنشّطه[88].

لاحظنا أنّ الطابع الكونيّ الذي يغمر الكون هو طابع موسيقيّ، وقد تجلّى عند كبار الفلاسفة الذين صوروا انسجام العالم وتناغمه. نذكر على سبيل المثال: أفلاطون وفيتاغورس وأرسطو وأفلوطين وأغوسطينوس وكبلر [....]. والتدبير في الكون هو تدبير قائم بين الحقائق العرضيّة والجوهريّة، وبين تجاذب الميول الأخلاقيّة والجماليّة. وفي هذا السياق تتواجه الميتافيزيقا كمعرفة مع الميتافيزيقا كإحساس. والديمقراطيّة المسكونيّة تتأسّس قاعدتها على مبدأ التعاطف الكونيّ وألفة الممكن. ويتطلّب هذا الأمر مواجهة بين صدق الفكرة المتمثّل بالحقّ، ومظهرها الحسيّ المتمثّل بالجمال. نستطيع من اتّحاد الفكرة مع العاطفة أن نصل إلى الإشراقة الأسمى. ومن خلال السقطة المضحيّة إلى الأعماق يتحرّر الإنسان من غلبة الظلم.

(88) Jankélévitch, *Le je ne sais quoi et le Presque rien*, t. I, p. 73.

الفصل السادس

التأصيل الجماليّ في تعسّراته وحدوده

المطلوب في العرض النقديّ الآتي هو أن ينخرط الإبداع الموسيقيّ في الفعل الاجتماعيّ وأن يكون إثراءً للوعي الإنسانيّ. سينفتح في هذا الفصل باب المواجهة النقديّة لكي أعرض نقاط الضعف التي لم تخدم الموضوع. كما سأبيّن كيف يتقدّم التأمّل الفلسفيّ من خلال تعاقب المشاعر المنفتحة على الخلق الشاعريّ. وسأُظهر الوظيفة الماورائيّة التي يحمّلها جانكلفيتش للموسيقى بالرغم من عدم وضوح الرؤى التصويريّة، كما سأتحقّق من تطبيق فعل الأخلاق، ومن الصفة الإلزاميّة المُسبغة عليه التي تحمل المسؤوليّة. وسأكتشف من أرض الواقع أسس الهابيتوس الساكن في عالم المثال، وأتحقّق من الدور الاجتماعي أو السياسيّ أو الأخلاقيّ الذي يجب أن تؤديه الموسيقى من أجل بناء مجتمع مثالي.

أولاً: إخفاق إمكان الاستحالة

إذا كان الجاهل يؤكّد والعالم يشكّ والعاقل يتروّى على حدّ قول سقراط، فأنا كنت القارئة التي تؤكّد في القسم الأوّل، والعاقلة في القسم الثاني، أمّا في القسم الأخير فأريد أن أكون بصحبة العالِم الذي يدقّق ويشكّك. ذلك بأنّ الفكرة عند جانكلفيتش تتمرّد وترفض إيجاد الحلّ. هذا الرفض للحلّ ولّد عنده تقاطعاً بين فكرة النقد الفلسفيّ التي تجمع بين بعده الفلسفيّ الأخلاقيّ، وتطبيق مفهومه في الحياة، وذلك من خلال طريقة تعايشه مع الأحداث المحدقة به ككاتب ومحارب ناشط في عدد من التظاهرات

(Marcheur Infatigable de la Gauche). أراد جانكلفيتش أن ينقذ نفسه من فكرة التطبيق لمفهوم السماح، فلجأ إلى فكرة استحالة التجسيد لمثاليّة هذا السماح والتكيّف معها، لأنّه رأى أنّ فكرة السماح تندرج ضمن الحالة المحدودة، أمّا مثاليّته فهي غير محدودة. والسماح المثاليّ الخالي من كلّ نيّة لا يُطبّق في واقعنا، وهو ينتمي إلى عالم آخر مغاير عن عالمنا. هنا وضعنا جانكلفيتش أمام عالمين، عالم السماح النسبيّ، وعالم السماح المثاليّ. فالسماح المنشود عنده لا يجد الحلّ بفعل عامل الوقت، ولا يقتصر على النسيان أكثر ممّا يقتصر على الصفح. الزمن الذي يغيّر الأشخاص لا يستطيع أن يغيّر الصورة التي نكوّنها عنهم. والسماح لا يتطلّب اعتذاراً، بل هو هبة. والاستهداف للذات مغاير عن الاستهداف للقيم؛ فـ «الأنا المستهدفة هي شيء مختلف عن القيم المستهدفة»[1]. وأن نتجاوز المسألة فهذا لا يعني أن نسامح. السماح هو فعلٌ مجانيٌّ. والحلّ المقدّم للسماح بوجه عام لا يرضى به ولا يقتنع ببعده، لأنّه حالة ضعف، وعند ارتكاب الجرائم نمقت الحقوق. ويصبح الحبّ قويّاً كالشرّ، والشرّ قويّاً كالسماح. بهذا الطرح يحاول جانكلفيتش أن يقنعنا بأنّه قد تخلّص من فكرة التنفيذ لعمليّة السماح. وذلك من خلال استعذابه فكرة التعايش مع المطلقات، لأنّ بين مطلق قانون الحبّ ومطلق فعل الحريّة، ثمّة تشلّع لا نستطيع إصلاحه، لكن بين لاعقلانيّة الشرّ وجموحه، وطاقة الحبّ التي لا تنضب، ألا يستطيع الحبّ من فرط حبّه وإشباعه أن يفهم ليحبّ؟ وكذلك، ألا يستطيع الفهم أيضاً من شدّة فهمه أن يتوصّل إلى الحبّ؟ لمَ لم يستطع جانكلفيتش من خلال هذه السببيّة الدائريّة (Causalité Circulaire)، ومن خلال صيرورة الزمن، أن يتوصّل إلى حلّ؟

نلاحظ أنّ كيفيّة معالجة هذه المسألة تتطلّب فعلاً عجائبيّاً، ذلك بأنّ «بين التحام الأضداد وتوحيدها فرقاً كبيراً، فالأوّل يتطلّب استنتاجاً، والثاني يتطلّب أعجوبة»[2]. لكن لماذا لا يكون هذا السماح أعجوبة، أعجوبة تطابق وضع الحالة مع نفيها؟

لم يختر جانكلفيتش الإنسان العاديّ ليقوم بهذه المهمّة، بل اختار البطل القدّيس في معركة الحياة، والفنّان في معركة الموسيقى. وإذا كانت الحياة الروحيّة هي انتصار عجائبيّ على التناقض، فالموسيقى تنتمي إلى هذه الحياة الروحيّة. لكن ما هي الطريقة لنكتب عن الموسيقى إذا كانت ترفض اللغة القوليّة والكتابيّة؟ وكيف لا يتمّ التعاطف العجائبيّ بين مقوّمات الموسيقى ومفاهيم الأخلاق، ما دام الحبّ الحقيقيّ يستسيغ التطواف في كثيرٍ

---

(1) Joëlle Hansel, *Vladimir Jankélévitch: Une Philosophie du charme* (Paris: Editions Manucius, 2012), p. 133.

(2) Ibid., p. 134.

من الحقد، وكلّ حقدٍ مزمن ينتهي بحبٍّ كبير. وإذا كانت الإطيقا عند جانكلفيتش تتقدّم على الأنطولوجيا، وعلى الطبيعة البيولوجيّة، فلِمَ تبقى «الأنا» قلقة على المحافظة على استمراريّتها، ولمَ لا تتغلّب الإطيقا على فعل الإثم؟

لم يستطع جانكلفيتش الدفاع عن هذه الفكرة بالرغم من أنّه يقول إنّ «ما من شيء مستحيل على الإنسان، لكن كلّما بدأ الإنسان في مواجهة المستحيل تتولّد حدود جديدة. غير أن المبدع يواجه الاستحالة ويتغلّب عليها. وذلك من خلال التحوّلات الإطيقيّة والإستطيقيّة التي تتجسّد بحركة وجوديّة. إن التجربة الإستطيقيّة هي تجربة لشيء لا يستطيع الفكر أن يستمدّه من الواقع أو من الذات. وفي هذه التجربة الممكن أو الاستطاعة ليست موعودة بعدم استطاعتها أو باستحالتها[3]. هذا من ناحية الغفران، أمّا من ناحية الحبّ فقد أخفق جانكلفيتش في إعلانه تساوي الحبّ بالموت، وسبب هذا الإخفاق يعود إلى أنّ مفهوم الأنا ـ الآخر في الموت يختلف عن مفهوم الأنا ـ الآخر في الحبّ، كون الموت هو الخاصيّة التي يتفرّد بها كلّ إنسان، والموت من أجل الآخر لا يحرّر هذا الآخر من الموت[4]. وهو يرى أيضاً أنّ الفلسفة والموت يمثّلان ثنائيّاً، وغاب عن باله أنّ الموت يفصل الفلسفة عن الموسيقى، والإنسان عن الفلسفة. كما أنّه نادى بمفهوم الفرح العامّ وهو الذي رافقته تعدّديّة مختلف ألوان مشاعر.

يلجأ جانكلفيتش دائماً عندما يقتصر الأمر على تحليل العمل الموسيقيّ إلى القول إنّ التأويلات الأكثر تناقضاً هي الأكثر صدقاً[5]. فلنرَ كيف يطرح هذه التأويلات وكيف سنحلّلها نحن بدورنا بما أنّنا مبدعون مرؤوسون.

زعم جانكلفيتش أنّ السماع الموسيقي هو موقفٌ فعليّ وفعّال. وهذا الموقف مماثل لموقف مارسيل بروست الذي يرى أنّ كلّ قارئ هو قارئ لذاته، وعمل الكاتب هو كآلة بصريّة ووسيلة يقدّمها للقرّاء لكي يكتشفوا الأشياء التي لم يكتشفها هو بنفسه، ذلك بأنّ الأسلوب بالنسبة إلى الكاتب أو الفيلسوف هو كما بالنسبة إلى الرسّام الذي يمثّل له اللون مسألة رؤية وليس مسألة تقنيّة، وهو الكشف الذي يتمّ بوسائل مباشرة، وذلك من خلال السرّ الكامن في العمق[6]. ويجب أن يحترز الإنسان العاقل من خداع الحوريّات التي تجذبه نحو عمق الخيبة. لكن كيف للعازف أن يعزف من دون أن يتأمّل في فعله؟ وكيف

---

(3) Ralph Heyndels, *La Pensée fragmentée* (Bruxelles: Éd. Mardaga, 1985), p. 78.
(4) Hansel, Ibid., p. 84.
(5) Ibid., p. 51.
(6) Marcel Proust, *Le Temps retrouvé* (Paris: Gallimard, 1990), p. 211.

لهذا الإنسان العاديّ أن يعيش السرّ أو أن ينقله؟ فهو لا يستطيع مقاومة التجربة، تجربة القول عنه، والقول فيه، والقول بعده. تشمل هذه التجربة الإنسان الفاضل كما تشمل الفنّان الماهر، وهي من مقوّمات الإنسان الذي ينتظر الدخول إلى الإبداع، لأنّها قاعدة هذا الفعل الذي يستدعي الوحي. وهذا الانسياخ أو التورّط ينسلك ضمن مفهوم الوفرة الذي يدفعنا إلى الإغراء. من هنا نستنتج أنّ غواية الحديث عن الشيء تلعب على منحيين؛ ذلك بأنّ كلّ فنّ إيحائيّ يجعل من كلّ مستمع إليه شاعراً، ومن هذا الشيء يولد السحر. والإيحاء هو عمليّة خطيرة لأنّه يتمتّع ببعدين: البعد السلبيّ، والبعد الإيجابيّ. فكيف يقرأ جانكلفيتش إيحاءات هذه الأبعاد؟

ثانياً: ازدهار جنون البلاغة

نهل جانكلفيتش من ثقافة مدرسة فضّلت إضافة إلى التصوّف والحكمة، الصور البلاغيّة والشعر الذي نبّهنا عدة مرات لكي نتجنّب الوقوع في حبائلها؛ فبين القراءة والإفصاح عنها يتولّد اللغز الباعث على توليد إشكاليّاتٍ كثيرة، تضع القارئ في خوفٍ من أن يقع في رتابة مملّة. لذا تحيط بنا أثناء القراءة مسافات من التأمّل والتساؤل والحيرة، فهو المنتشي الضائع الذي لا يريد أن يعرف شيئاً. ونحتار أحياناً كيف ينقلنا من طرق غير نافذة إلى عوالم غنيّة[7]. غير أنّ هذا الانفلاش يُقلق لأنّه يمهّد للاستباحة، أفليست الأرض الغنيّة، أو أرض الميعاد هي أرض تسوية؟ (La Terre Promise est une Terre Compromise).

لقد أثار امتعاضه وغضبه قول أندريه جيد (André Gide) عندما طرح السؤال المحوريّ الأساسيّ في كتابه عن شوبان «بريلود لأيّ شيء»؟ (Prélude à quoi)، فإذ به يحتجّ على هذا القول، لأنّه يرى أنّ جوهر «البريلود» أو «التمهيد» في العزف لا يمهّد لشيء، ولا يتعلّق بشيء، ولسنا جديرين أن ندخل إلى كنه الموسيقى إذا سألنا عن ماهيّتها[8]. فالمالايمكن تعريفه هو بحسب مفهوم راسين وكورناي وباسكال ومونتسكيو يعبّر عن أوّل اضطراب للعقلانيّة المتعثّرة بعلل الحبّ الساخرة، وبعدم تناسق أو تباين الأسباب والنتائج[9]، ذلك

(7) Jean-Jacques Lubrina, *Jankélévitch: Les Dernières traces du maître* (Paris: Le Félin-Kiron, 2009), p. 43.

(8) «La musique était au coeur de son oeuvre en même temps qu'elle en était le contour, qu'elle encerclait cette proie qu'était le sujet traité par le philosophe, et c'est elle avec ses gammes illimitées de nuances et de sensations, qui avait la possibilité de se rapprocher au plus près d'un mystère, celui de l'exploration et du partage de l'expérience morale.» (Ibid., p. 48).

(9) Vladimir Jankélévitch, *Le Je ne sais quoi et le Presque rien* (Paris: PUF, 1981), t. I, p. 46.

بأنّ سرّ الحقيقة يكمن في التفتيش عن سرّها الكامن فيها. وما التوضيح سوى نمط من الخداع الذي علينا الاحتراز منه.

هكذا تختلف الرؤى عند جانكلفيتش من كتابٍ إلى آخر، ففي كلّ كتاب، وبخاصّة في الكتب الموسيقيّة، ينفرد بوجهة نظر مختلفة. على سبيل المثال، يُعلن في كتاب **الموسيقى واللامعبّر عنه** عن رفض الموسيقى التعبيرَ والتوسيعَ، أمّا في كتابَي **دوبوسيّ وسرّ اللحظة، وفوريه واللامعبّر عنه**، فيظهر كشاعر غنائيّ منغمس في الصور البلاغيّة التي سنبيّن كيف تتفاعل مع الموسيقى. فـ «الموسيقى تندّي أعطاف الشعر حتّى محطّات الصمت الأخيرة، والشعر ينديّ تعاقبات الموسيقى التي تموج في الفضاء، وهي تحمل معها مركبة الأحلام نحو حديقة النجوم»[10]. وعندما يتحدّث جانكلفيتش عن الرباعيّة الموسيقيّة عند المؤلّف الموسيقيّ «فوريه» تظهر صور التشابيه والاستعارات وكأنّها تتدفّق غنائيّاً وتنساب كما المياه الجارية[11]. وهذه الصور التي تمتزج بالمرادفات الفلسفيّة الشاعريّة والموسيقيّة تمهّد القدوم إلى الحياة بدهشة. لكنّنا لا نعلم هل الطبيعة هي التي توحي إلى الموسيقى، أم الموسيقى هي التي توحي إلى الطبيعة. يقول جانكلفيتش عن موسيقى دوبوسي «إنّ الائتلافات تلامس وجوهنا، والميلوديا تتكسّر بكروماتيّة، والنوطات ترتجف تحت خفّة ظلّ الأيادي وكأنّها قطرات من الندى»[12]؛ فالطبيعة عند جانكلفيتش تتشعرَن بالموسيقى، والموسيقى تتشعرن بالطبيعة. كما نلاحظ التطابقات المستعارة من كلّ الحواس والأحاسيس المجتاحة بالطبيعة أو الحلوليّة (Panthéisme)[13]. والسؤال الذي يُطرَح كيف يقارب جانكلفيتش بين الشعر والموسيقى؟ فعلى الرغم من تقاربهما، فهما يستخدمان وسائل مختلفة. وها هو يُصرّح: «الموسيقى لا تعبّر حرفيّاً بل نصف تعبير فهي تلعب مع التوريات وتمزج المعنى المجازيّ مع المعنى الحقيقيّ. واللغة الشاعريّة تحمل معنى محدّداً وهذا المعنى هو في كامل وعي سلطتها»[14]، فلا يوجد في العمل الموسيقيّ إشارات وجوديّة إلّا من خلال التماثل الذي يُعَد كناية وصورة بلاغيّة. يضرب الشعر الكلمات الخامدة بتداعي الأفكار أو الأحاسيس الخالية بفعل الأشياء التي تفتقر إلى

(10) Vladimir Jankélévitch, *Fauré et l'inexprimable* (Paris: Plon, 1988), p. 77.

(11) «Ce fleuve porte la nef de notre espoir. Ce fleuve est le fleuve des eaux vivantes et lustrales, la glissante hydrographie qui débouche non pas dans la mer d'huile de la volupté, non pas dans le lac noir du sommeil et aveugle de l'aveugle narcose, mais dans l'océan pacifique de la sérénité lucide». (Ibid., p. 362).

(12) Jankélévitch, *Fauré et l'inexprimable*, p. 125.

(13) الحلوليّة هي المبدأ القائل بوحدة الوجود أو هي المذهب القائل بأنّ الله والطبيعة شيء واحد، وبأنّ الكون الماديّ والإنسان ليسا إلا مظاهر للذات الإلهيّة.

(14) Vladimir Jankélévitch, *Quelque part dans l'inachevé* (Paris: Gallimard, 1990), p. 249.

الأصالة. وهو يمثّل انتصاراً أكثر عجائبيّة من الموسيقى. لكن ألا يفيد استخدام جانكلفيتش لعمليّة تصاهر الأضداد ونقيض الشيء بنقيضه (Oxymore) في طريقة التفتيش عن اللامعبّر عنه وحلّ المشكلة؟ أليست روح الدقّة التي يفتّش عنها غابريل فوريه وإيريك ساتي في مقطوعة السيرينادا قادرة على أن تزيل المغالاة؟ ولكي نكتشف من خلال اللغة فنّاً ليس فيه بالمعنى الحرفيّ معنى تواصليٌّ، علينا أن نخلقه من اللامعنى. وما يفاجئنا أنّ الرهاب من التعبير عند جانكلفيتش ينطبع بعدّة طرائق، وأكثر هذه الطرائق تداولاً هي استخدام جانكلفيتش لمقامات موسيقيّة تعبّر عن فعل يخضع للشرط، كما تعبّر عن فرضيّة مسبقة، أو حدث نشكّ بأمره [15]. يتضمّن هذا الاقتراح وجود زمنين يكمنان في خيال الحاضر وخيال الماضي، وفي جانب إمكان الحضور بالقوّة. في هذا الرهاب من التعبير عند جانكلفيتش يسكن السؤال البلاغيّ. هكذا يتقدّم التفسير الفلسفيّ عند جانكلفيتش ويتطوّر من خلال تعاقب المشاعر الخياليّة. لكن ما هي هذه الغاية ولماذا قال جانكلفيتش عن الموسيقيّ دوبوسي إنّه موسيقيّ المياه الراكدة العميقة التي لا توصلنا إلى أيّ مكان؟ ولماذا يرى في موسيقى غابرييل فوريه صورة للمياه الحيّة التي تصبح شيئاً آخر، وكأنّ هذا الدفق يحمل نيّة. هكذا نرى أنّ كلّ جهة هي سند وضمان للجهة الأخرى، وهذان الموقفان يتعارضان ويتكاملان، أو هذان المزاجان يعبّران عن مفارقة الأحياء في السرّ الموسيقيّ. كما يبيّن لنا جانكلفيتش المحطّات التي تفصل روحانيّة فوريه عن واقعيّة دوبوسي[16]. يرى جانكلفيتش أنّ الموسيقى ليست من الواقع، ثمّ يتحدّث عن الواقعيّة عند المؤلّف الموسيقيّ موسورغسكي، وعن الحقيقة العارية المجرّدة من كلّ بلاغة، حقيقة الثرثارين الذين يتجوّلون في الأسواق، وحقيقة الأطفال الذين يلعبون[17]. لكن هل يتوصّل سحر الموسيقى بالاتّحاد مع الفلسفة المنفتحة على العالم إلى الإصلاح؟

تقبل الموسيقى حتّى النيّة الأخلاقيّة العابرة (La Fugace Intention Morale)، لكن ماذا تفيدنا البراءة في هذا المجال وكيف أحمي النيّة من الزوال؟ وإذا كانت الحياة نغمة زائلة فما المهمّة التي حمّلها جانكلفيتش للفنّ وبخاصّة الموسيقى؟ ولِمَ لم تعبّر تراجيديّتها عن احتجاج وثورة؟ وما هي الكيفيّات والآليّات التي تعتمدها العقلانيّة لبناء صيغة فنيّة للإنسان؟

---

(15) «On dirait le pas étouffé d'une danse lointaine martelant la pelouse [...]. On dirait un triton monté sur des échasses [....]. On dirait que la brune s'élève lentement [....]. On dirait que ta voix a passé sur la mer au printemps.» (Vladimir Jankélévitch, *Ravel* (Paris: Seuil, 1995), pp. 43 et 105).

(16) Lubrina, *Jankélévitch: Les Dernières traces du maître*, pp. 51-52.

(17) Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'ineffable* (Paris: Seuil, 1983), p. 149.

ثالثاً: حيرة المنطق الفنيّ المتطرّف

يتضمّن الاستطلاع عن معنى الحقيقة عند جانكلفيتش عمليّة كشف تتجدّد باستمرار، وهذا يؤدّي إلى خوض غمار المجازفات. لكن إلى أين تأخذنا هذه المجازفات؟ وأيّة حقيقة نبحث عنها، وكيف نستطيع تدبّر أمر حقيقة هذه الحقيقة التي تتولّد من نقيضها؟ فكم من الأسئلة قد سبّبت بطرحها الكثير من الشك. لقد حيّرنا جانكلفيتش بقوله: «إنّ الفيلسوف الذي يريد أن يصل إلى علم من دون أن يخرق مفاهيمه، عليه أن يعرف أنّ الإيتوبيا العقائدية التي تعبّر عن مقولات مطلقة، هي الأساس في بلوغ حقيقة هذا العلم، كما عليه أن يعرف أنّ ما هو أساسيّ هو كيفيّة الوصول إلى حدّ اللانهاية، وضرورة إنجاح هذا البلوغ، والعمل على إظهار الشيء المخبّأ فيه»[18]. سعى جانكلفيتش إلى وضع المفارقات، وذلك من أجل الرهانات التي يحاول أن يتجاوزها[19]. رأى الفيلسوف ألكسيس فيلونكو أنّ جانكلفيتش هو راقص كنيتشه، والرقص عنده هو تحليق لأبعاد الفكر. نلاحظ أنّ ليس هناك من تطابق بين روح التفكير وكيفيّة التعبير عنه. لكن كيف نتعلّم وبماذا تنفعنا الكلمات في هذا الشأن؟ وهل من كلمات تحفظ معناها الحقيقيّ وتحافظ عليه في ظلّ شبح الفوضى الذي يخيّم في كلّ مكان، وفي ظلّ الضعف الذي يستسلم إلى كلّ ألعاب القوى؟ وغياب الـ «أنا أفكّر» هذا يعني غياب المقارنة بين حالتي الذاتيّة، والأحوال الأخرى التي أختبرها لكي أعيّن ماهيّتها. فكيف ستواجه دوافع الإنسان الحقيقيّة مع فكرة العدم إذا قاربناها مع موقف برغسون؟ وماذا تقدّم صيغة الأمر للذي يسرد الأحداث؟ وما هو الإرث الفكريّ الذي تحافظ عليه الأخلاق؟

إنّ أكثر ما يميّز مجتمعنا الحاضر هو عدم قدرته على تعليم ما يمكن إدراجه ضمن قاعدة أخلاقيّة، وذلك يعود إلى التناقض الموجود بين ثقل فعل الأفعال وبلاغة الكلمات. وكلّ الموضوعات التي تناولها جانكلفيتش وعايشها تشير إلى ما هو أبعد من حدود المتناهي، كما تُشير إلى مسار هذه الصيغة النادرة الزائلة (Hapax Évanescent) التي

(18) Alexis Philonenko, *Jankélévitch: Un système de l'éthique concrète* (Paris: Sandre, 2011), p. 22.

(19) أجرت كلود موبوميه (Claude Maupomé) مع جانكلفيتش هذا الحديث عن الحبّ: «C'est cela, l'amour de la difficulté, l'amour de l'obstacle, le problème à résoudre, la difficulté vaincue. Elle est très dandyste. Je suis assez compétent sur le dandysme. Le dandysme est d'ailleurs intéressant et significatif. Il y a un élément de stoïcisme dans le dandysme; Il existe un rapport entre les deux. La difficulté vaincue relève de ce que l'on éprouve à contenir un sentiment, à affecter l'indifférence, à rester impassible alors qu'on est profondément bouleversé. En amour, au lieu d'exprimer par des mots pathétiques le sentiment que l'on éprouve, affecter le détachement. Voilà qui est extrêmement ravelien». (Guy Suarès, *Vladimir Jankelevitch: Qui Suis Je?* (Paris: La Manufacture, 1986) p. 93).

تخضع لعامل الوقت[20]. لكن على الفيلسوف أن يبحث عن الحقيقة فهل أخفق جانكِلفيتش الفنّان الفيلسوف في الوصول إلى طريق المثال؟

يرى جانكلفيتش أنّ الكذب هو أمرٌ سيّئ وفي الوقت نفسه هو واجبٌ ضروريٌّ، وهو من أقدس الواجبات، لأنّه يتضمّن موقفاً دفاعيّاً وخلاصيّاً نُمنح من خلاله حظّاً للاستمرار في الحياة [21]. والأمر الحقيقيّ لا يتأسّس إلّا من طريق الخطأ، وإذا رفعنا عنه غطاء الخطأ نجعله جيّداً. وقد تأثّر جانكلفيتش بموقف الشاعر بول كلوديل الذي يرى أنّ هناك الكثير من الخطايا في داخلنا التي تؤهّلنا وتكفينا لنعيش الحبّ. ولكن إذا كان كلّ شيء عند جانكلفيتش ينقلب إلى ضدّه، وإذا كانت الغاية المنشودة عنده هي هذا اللاشيء، وهذه اللاأدرية، وهذا الظهور المختفي؟ فنحن لا نستطيع أن نبني حقيقة للشيء لأنّها تضمحلّ في اللحظة نفسها التي تشكّل بدايتها ونهايتها.

كنّا قد أشرنا سابقاً إلى أنّ الإنسان مدعوّ عند جانكلفيتش إلى الفعل المشروط بالحبّ، وشرط هذه الدعوة تناقُضُها القائم فيها، أو النفي النافي لمقوّماتها. فالتملّك ينفي العطاء، والكون ينفي الحبّ. لكن ألا يؤدّي هذا التباعد بين الأطراف إلى نشوء المنطق المتطرّف الذي يُفضي إلى اليأس السيكولوجيّ، والذي يحمل قاعدة الضغط المتطرّف والولعيّ لاستحالة الضرورة التي تُحلّ في الموت[22]؟ فكيف نكون من دون أن نحبّ، وكيف نحبّ من دون أن نكون، وكيف نشيد العلاقة بينهما؟ وكيف يصبح خالقاً ذاك الذي يعطي؟ وكيف نتبادل هذه الهبة الإلهيّة بين الأنا والأنت، والحاوي والمحتوى، والكون والفعل. فميدان العطاء الإنساني هو مدين لعمليّة الشراكة والتبادل للإمكانات الإنسانيّة على أرض الواقع. بيّن جانكلفيتش من ناحية أخرى أنّ الحبّ الطاهر هو طريقة مثاليّة للحبّ بعيدة من التجربة، لأنّ ما من إنسان يحبّ الآخر حبّاً مجرّداً. لاحظنا أيضاً أنّه باعد كثيراً بين مقوّمات البارع وهبات الفاضل، فلا يستطيع البارع أن يكون فاضلاً، كما لا يستطيع الفاضل أن يكون بارعاً. والفضيلة قد تُصبح سيّئة حين تنعزل عن الفضائل الأخرى. ولكن لَمَ يحسب جانكلفيتش أنّ البراعة التي تنبثق من المعرفة التنقيبيّة ليست فضيلة أخلاقيّة؟ وكيف لا تكون فضيلة أخلاقيّة وهي التي تستدعي فضائل أخرى؟ أوَلا يتوقّف الإيقاع الصحيح، والنغم الشجيّ، والبساطة والجمال على طبيعة العقل السليم[23]؟ ذلك بأنّها

(20) Jessua Sylvie, «Jankélévitch,» *Les Nouveaux Cahiers*, no. 81 (1985).
(21) Ibid., p. 96.
(22) Suarès, *Vladimir Jankelevitch: Qui Suis Je?*, p. 26.
(23) Platon, *La République* (Paris: LGF, 1995), p. 222.

تستطيع أن تكون تمريناً ميتافيزيقيّاً لا شعوريّاً بحيث لا يعرف العقل أنّه يمارس الفلسفة على حدّ قول شوبنهاور، أو مسألة حسابيّة حيث لا يعرف العقل أنّه يقوم بالحساب كما بيّن لايبنيز. لكن لمَ حسب جانكلفيتش أنّ حالة النعمة التي تمدّنا بها الموسيقى لا تُفضي إلى نتائج مهمّة لأنّ سحرها يتوقّف فجأة؟ ولمَ يكون التمجيد سطحيّاً ومن دون رنينٍ ثابت؟ وكيف لا تمدّنا السوناتا الموسيقيّة السحريّة بالوعد والأمل؟ وأين تختفي أهميّة الموسيقى التطهيريّة التي تنقلنا من حالة الثورة إلى حالة السلام؟

يحبّ جانكلفيتش أن يعلن حالة التأهّب على حدّ قول فالتر بنيامين (Walter Benjamin) ساعة يشاء[24]. فها هوذا يُعلن أنّه قد وجد حلّاً لموضوع اللبس الموسيقيّ من خلال مزمور ليزت الثالث عشر، وسمفونيا دفوراك (Symphonie de Dvorak)، ورباعي غابريل فوريه (Quatuor de Fauré) ثمّ يبيّن في المقطع نفسه، أنّ التناقض يتولّد من جديد ولا يُحلّ، كما يرى أنّ اللبس يمكن أن يُحلّ، بينما التناقض ليس له حلٌّ. ففي إمكاننا أن نجمع بين الغبطة والسحر، والسحر والتعزيم كما فعل مانويل دي فالّا (Manuel de Falla)، وموريس رافيل (Maurice Ravel) في مقطوعاتهما الموسيقيّة[25]. ذلك بأنّ مهمّتنا لا تقتصر على أن نتّخذ موقفاً من الموسيقى، فيكفي أن نتضامن معها ونتفاعل لنبقى شركاء لسرّها[26]، وهذا ما يستطيع فعله من جديد الخالق المرؤوس؛ فالموسيقى هي نوع من التجرّد النوعيّ (Abstraction Qualitative). وإذا كان الحياء هو رهاب الخجل، فماذا نستطيع أن نفعل والخجل هو الطرف الأساسيّ المغيَّب؟ وإذا كانت الموسيقى دائماً في صيرورة، فهذا يعني انتفاءً للثبات، فيمكنها أن تضيع أو أن تضيّع، وأحياناً تهرب من السرّ لتلجأ إلى الواقع وتسقط في الخطأ. فكيف يكون العمل الفنيّ والحال هذه مقاماً لانبثاق الحقيقة أو حدوثها (Advenance de la Vérité)[27]؟ وكيف نعيّن هذا الشعور الفنيّ؟

يرى جانكلفيتش أنّ الزمن هو الكذبة الأولى لأنّه يؤجّل استحقاق الأماني[28]. ولمَ لا يكون هذا الزمن هو البعد للتحسينيّة اللامحدودة بفضل الجهد البشريّ (La Dimension

(24) Hugues Lethierry, *Penser avec Jankélévitch: Une âme résistante*, en collabration avec André Pérès et Patrícia Verdeau (Paris: Chronique Sociale, 2012), p. 161.

(25) «Le Charme succède au sortilège et l'ineffable à l'indicible. Parmi toutes les transmutations philosophales et alchimiques capables de métamorphoser les créatures. Il n'en était pas de plus miraculeuse que la transfiguration d'un coeur inspiré. «Chantez, les cloches, chantez ma joie, voici venir mon amour.» (Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'ineffable* (Paris: Seuil, 1983), pp. 159-160).

(26) Lethierry, Ibid., p. 122.

(27) Ibid., p. 12.

(28) Vladimir Jankélévitch, *Les Vertus et l'amour* (Paris: Flammarion, 1986), p. 249.

(du Méliorisme Indéfini. فجانكلفيتش يترنح بين موقفين من جهة موقفه المغاير لأفلاطون الذي يرى أن الوقت عنصر هادم، ذلك بأنّ كلّ ما هو موجود بداخله ينحلّ؛ ومن جهة أخرى تأييده لموقف برغسون الذي يرى في الوقت حركة خلاقة. وقد اعترف أنه لا يستطيع التوفيق بين الخلق والهدم. لقد غرق في الانقلابات والتغيّرات النحويّة الفجائيّة (Retournements Grammaticaux).

فـ «المدّة الزمنيّة اللامتناهية لا تزال مدّة زمنيّة، وهذا السؤال هو سؤال مقلق ومزعج. فأن ندحض مفهوم المدة اللامتناهية فهذا يعني التسليم فقط للإدراك، وهذا يجعلنا نسلّم بمبدأ بركلي (Berkeley) الذي يؤمن بتجرّد المادّة (Esse est Percipi aut Percipere)»[29]. في كلّ لحظة يتولّد عالمٌ جديدٌ يستمتع بذاته في العبقريّة الفنيّة. لكن إذا كان هذا العالم يتجدّد في كلّ لحظة، فمن أين يتأتّى الشعور بالألم؟

إن مفهوم الحريّة هو أيضاً ملتبسٌ عند جانكلفيتش تماماً كموضوع الزمن. نلاحظ من جهة أنّ الحريّة محدّدة، نلاحظ من جهة أخرى أنّها تمارس مهماتها الطبيعيّة المتفلّتة من كلّ القيود. وفي هذا التناقض يصرخ شعور الإحساس بالخطأ الذي يتذمّر لمصلحة الموجود في عداد الزوال. لكن هل يمكن أن تكون السخرية قادرة على الخلاص كما صوّرها جانكلفيتش عن برودون (Proudhon)، في نهاية كتاب **السخرية** من خلال قوله: «أيّتها السخرية يا أصدق حريّة، أنتِ التي تحرّريني من طموح السلطة والواقع، ومن الانصياع للتقليد، ومن تملّق العلم ومن الإعجاب بالعظماء، ومن خداع السياسة، ومن تزمّت الإصلاحيّين، ومن شعوذة هذا العالم الكبير، فأيّتها السخرية اللطيفة والعذبة، أنت التي تمنحين النعمة للجمال، وتبشّرينا بالحبّ والشفاء»[30].

أفلا يمثّل الهزل تحدّياً لأهل التأمّل الفلسفيّ؟ وكيف سيخدم الهزلُ المجتمع بلامبالاته ومجونه، وهو الذي لا يقترن بصفات جديّة؟ لقد عكف أكابر المفكّرين، منذ أرسطو، على هذه المسألة الصغيرة التي ما زالت تتحدّى مواجهة التأمّل الفلسفيّ[31].

لا نستطيع أن نفكّر بفعل الكون، ذلك بأنّ بين فعل الكون وكون الفعل يكمن الفائق التفكير. فكيف نوفّق بين الاغتراب عن هذا الفائق الوصف، ومقولتي المحايثة والتجاوز؟ فالكون كائن وهذا حدَث أو فعل لا يمكننا معارضته، غير أنّ فعل الكون ليس كائناً فيه،

---

(29) Jankélévitch, *Le Je ne sais quoi et le Presque rien*, p. 81.

(30) P. J. Proudhon, *Les Confessions d'un révolutionnaire* (Paris: Éd. Daniel Halévy, 1929), p. 341.

(31) Henri Bergson, *Le Rire: Essai sur la signification du comique* (Paris: PUF, 2007), p. 9.

هنا تكمن المعضلة[32]. نحن لا نعيش لنحيا في المطلق، بل لنُحيي شيئاً ما حالّاً فيه، وهذا جوهر، أو علاقة قويّة لشيء ما يحيينا. وماذا نفعل بمبدأ التدبير الذي يترجم مبدأ النسبيّة القائم بين الفاعل الموجود في ذاته، واسم المفعول الذي يهزأ منّا؟

يتساءل هايدغر هل يكمن جوهر الفنّ داخل العمليّة الفنيّة. نحن لا يمكننا أن نعرف هل يكمن جوهر المادّة ـ الشكل في جوهر شيء ـ الشيء أو في كون فعل الفعل الفنيّ. لكنّ العمل الفنيّ بحسب جانكفيتش مكتفٍ بذاته، وهو يرتاح في تفوّر المجانيّة.

لقد تواجهت حقيقة الصرف والنحو عند جانكلفيتش مع حقيقة التأمّلات الروحيّة، وإذا كان الوسيط في التعبير الفنيّ هو النغم، فالوسيط في التعبير الفلسفيّ هو فعل الفكر. ذلك بأنّ الفلسفة هي إعمال العقل في الفعل. واستنهاض العقل ينبغي أن يسير في سياق ملائم مع الخيال. لكن كيف يتوصّل سحر الموسيقى بالاتحاد مع الفلسفة إلى الإصلاح؟

نتفاجأ بقول جانكلفيتش: «نستطيع أن نعيش من دون موسيقى، ومن دون حبّ، ومن دون فرح، ومن دون فلسفة، ولكن ليس بشكل جيّد»[33]. هذا القول قد يثير الاستغراب، لأنّه يعني أنّ كلّ مقوّمات الحياة الأساسيّة هامشيّة. أفليس هو القائل بأنّ الموسيقى هي كالفلسفة والموت والحريّة والصير؟ وبأنّ الحياة كالنغمة التي لا تكفّ عن الصير. من جهة أخرى، هذه المفاهيم الأساسيّة تستند إليها قاعدة الوجود. وبعد هذا الطرح كيف تتوصّل الفلسفة المنفتحة على العالم إلى تقديم الحلّ؟ وهذا المحبّ للأخلاق ماذا فعل من خلال الموسيقى لأجل الحبّ وباسم الحبّ؟

إنّ الملمح الإبداعي والعفوي الفنيّ هو كما عند نيتشه يتطلّب اللعب الحرّ، كما يتطلّب التمجيد للحياة والتسليم لها. فالموسيقى تتعلّق بالشعور الذي يتحقّق من خلال أحكام العمل التي تحدّد الجميل، لهذا يرى جانكلفيتش أنّ التفكير بالجمال الفنيّ هو ظلال خاطف يوهم المفكّر أنّه مستغرق في تأمّلات عميقة، بينما هو في الواقع لا يفكّر بشيء[34]. لماذا يتوق الفنّ المثقل بالأفكار إلى السذاجة التي تريحه من عناء الميتافيزيقا ولـمَ يعبّر عن الفكرة ويبيدها؟ السحر ليس بشيء عظيم لكنّه يفعل فعله (Il n'est Rien

(32) Brigitte Imbert-Vier, «Un philosophe hérétique,» dans: Monique Basset [et al.], *Écrit pour Vladimir Jankélévitch* (Paris: Flammarion, 1978), p. 24.

(33) Vladimir Jankélévitch, *La Philosophie première* (Paris: PUF, 1986), p. 323.

(34) Jean-Jacques Lubrina, *Jankélévitch: Les Dernières traces du maître* (Paris: Le Félin-Kiron, 2009), p. 97.

mais il Opère)[35]. ويدخل هذا الفعل في الإطيقا حيث تستطيع الإشارات الإستطيقيّة تغليف التناقضات الداخليّة[36]. والموسيقى غير قادرة على أن تتمثّل في صورة لأنّها تملك نموذجها الخاصّ بها، من هنا دورها لتخيّب أمل الذين ينتظرون منها فعل شيء معيّن. انطلق جانكلفيتش من هناءة النوطة ومطواعيّتها التي لا تعني شيئاً، وهذا يعني أنّها تعني كلّ شيء. بهذا نستطيع أن نقوّل النوطات ما نريد، كما نستطيع أن نسلّمها سلطة تقود إلى تأويل باطنيّ (Anagogique)، أو بعداً ميتافيزيقيّاً فلا تحتجّ. وهذا الأمر يضع السِمة اللغزيّة تحت غطاء اللغة. على سبيل المثال، الموسيقى هي في آنٍ معاً لغزٌ محيّرٌ، وشيء واضحٌ. هذا الأمر يقتصر على أن نفكّ لغزها. غير أنّنا لا نُسند اللغز الكامن فيها إلى الكلمة الأخيرة، أو الكلمة الفصل في العمل. لكن كيف يستطيع الفنّان أن يواجه الحقيقة؟

يبيّن جانكلفيتش أنّ السماع الموسيقيّ يزاحم لفتة الانتباه الفلسفيّ. كما يعني التدقيق في سِيَر التاريخ وأحوال البشر. وقد انطبع جانكلفيتش أيضاً بفكرة الموسيقى الحدسيّة المتجدّدة بحسب تغيّر المعنى[37]؛ فالموسيقيّ كالمسافر الحذر الذي يتنقّل من محطّة إلى أخرى. وفي كلّ محطّة يحمل معه واقعه المتغيّر، وهكذا فالكائن الجانكلفيتشيّ هو في حالة تحوّل دائم، ومن دون استقرار نهائيّ. لكن كيف نؤلّه المبدأ المفكّر وكيف نجد أرضاً حاضنة له؟

طلب جانكلفيتش من المستمع إلى الموسيقى أن يكون حكيماً لكي يسموَ بالأصوات المتنافرة. ذلك بأنّ الموسيقى هي أعجوبة تحقّق المستحيل في كلّ خطوة. وبما أنّ الموسيقى تؤثّر في الواقع، فإنّ هذا الواقع هو الأمر الوحيد الذي لا نستطيع التأقلم معه، لأنّه كالموسيقى نتوقّع منه المفاجأة الدائمة باستمرار. لكن كيف تقوم فكرة الموسيقى والحال هذه، عند جانكلفيتش على السموّ بالحياة، كما عند ماهلر وسيمّل؟ وبما أنّ الصير هو مدار حركة الموسيقى، فكم من الأبواب ستنفتح أمامها، وكم ستجرف معها من سيول جيدة ورديئة؟

لكي نمنح الموسيقى دوراً أخلاقيّاً، علينا أن نبتر منها كلّ ما هو مشوّش، لأنّ الموسيقى لا تجلب دائماً صفاء الحكمة؛ ففي ظلّ أنانيّة مشكّكة بين قوّة الموسيقى السحريّة، وعدم الوضوح للجمال الموسيقيّ، كيف ستخضع الموسيقى لشروط الأخلاق وهي تضجّ

---

(35) Jankélévitch, *Fauré et l'inexprimable*, p. 348.

(36) Vladimir Jankélévitch, *L'austérité et la vie morale* (Paris: Flammarion, 1956), p. 51.

(37) Philonenko, *Jankélévitch: Un système de l'éthique concrète*, p. 489.

بالأحكام المتناقضة والغموض؟ فهي مخفقة في كلّ تفصيل ومشكّكة في كلّ نقطة. وهي لا تعبّر عن فرحٍ محدّد، أو ألم معيّن. لكن هل الصدق في الفنّ يتمثّل بالبراعة الفنيّة فقط؟ ولِمَ لم يقتصر فعل الموسيقى عند جانكلفيتش إلّا على التغنّي بالحياة؟ ولِمَ لم يتناول جانكلفيتش إلّا الشكل الحرّ للجمال الذي لا يتعلّق بموضوع؟ وما دامت الأخلاق حاكمة في الموضع الذي تتساوى فيه القدرات، فلِمَ لم تشغل الموسيقى عند جانكلفيتش الفنّ الوظيفيّ والتاريخيّ؟ وماذا أضاف جانكلفيتش في هذا الإطار على غاندي وستيف بيكو وجون لينون أو مارتن لوثر كينغ بالرغم من اختلاف الرؤى التي انخرط فيها كلّ هؤلاء؟

لاحظنا أنّ جانكلفيتش لم يلتحف غطاء سماء محدّدة، بل جملة مواهب وقدرات إراديّة متنوّعة تؤهّله للمضي قُدُماً، فيحكي بالموسيقى رغبة في الذوبان في النقيض، ورغبة في الامتلاء من نِعَمِ الحياة. وهذا الذوبان هو اختبار الإنسان الصوفيّ.

رابعاً: ثقافة الكيتش أو نزع هويّة الفنّ عن الفنّ

تُظهر الموسيقى الدوديكافونيّة[38] التناقضات الاجتماعيّة في موسيقى شونبرغ، كما تُذعر التنافرات الصوتيّة السامعين لأنّها تصوّر ظروف حياتهم الخاصّة المشلّعة والمتناقضة[39]. وقد انشغل المؤلّف الموسيقيّ أدورنو بعمليّة التأمّل الفلسفيّ، وذلك من خلال الوضع المستشري في حركة الإنتاج الفنيّ، مطوّراً بذلك أداء مدرسة فرانكفورت. كما انتقد الثقافة الجماهيريّة المشيّأة، وتناول دور الفنّ في المجتمع.

رفض أدورنو وظيفة الموسيقى الجماهيريّة التي تنطلق من أيديولوجيّتها. فالفنّ الصحيح وظيفته ثوريّة وهو طريقٌ للخلاص، لأنّه يستند إلى إعادة إنتاج الوعي الاجتماعيّ، كما يقوم على إعادة منح هذا الوعي طاقة رفض يتجاوز بها المجتمع الاستهلاكيّ. وقد اهتمّ أدورنو بالموسيقى لأنّه عدّها آلة لتمرير وعي قد يكون إيجابيّاً أو سلبيّاً. كما بيّن أنّ الخطورة في الموسيقى الجماهيريّة تكمن في التنميط الذي أدّى إلى فصل الوعي عن الواقع. وتضطلع الفنون بوظيفة نقد الأنا، ونقد الواقع، وذلك من خلال التجربة الجماليّة. لذلك يرى أدورنو أنّ صناعة الثقافة توهم مستهلكيها بأنّها تكيّف ذاتها مع ردّ فعل الجماهير، بينما في الواقع هي التي تكوّن عدّة منتوجات متشابهة، تمنحها

(38) طريقة في التقنية الموسيقيّة، وسّعها أرنولد شونبرغ وطوّرها، وهي تقتصر على اثني عشر صوتاً، وتلغي كلّ مفهوم للمقاميّة الموسيقيّة.

(39) Theodor W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique* (Paris: Gallimard, 2009), p. 28.

للجماهير، وبهذه الطريقة تضعف «الأنا» وتختفي ماهيّة الفنّ، وتصل إلى عمليّة «نزع الفنّ عن الفنّ».

يتّضح لنا أنّ للموسيقى عند أدورنو وظيفتين تندرجان ضمن تجسيد حقيقة الفرد في المجتمع. فالوظيفة **الأولى** تذكّر الفرد بخسارته، بسبب الأوضاع المفروضة، لأنّ الموسيقى تمثّل قوّة التقدّم الاجتماعيّ. و**الثانية** تجسّد وظيفة الموسيقى المجرّدة التي ترسي مثالاً تعليميّاً. فبسيطرة الموسيقى الخفيفة تصبح صناعة الثقافة نظاماً ترفيهيّاً، يتمّ من خلاله تفضيل تفاصيل تقنيّة عن المقطوعة التي روّجت الفكرة، وتمّت تصفيتها معها. ويمكن أن نُطلق على هذه الثقافة تسمية ثقافة الكيتش[40]. ذلك بأنّ هذه الثقافة تتجسّد فكرتها في الموسيقى من خلال التنميط المعدّ سلفاً والمجهّز حتّى قبل خوض التجربة. وهكذا تؤذي صناعة الموسيقى وعي الإنسان. أمّا نتائجها المباشرة فتظهر من خلال استعباد الجمهور. لذلك يمكننا أن نطرح تساؤلاتنا حول الواقع الحاليّ. فاستحضار أدورنو يساعدنا على مساءلة جانكلفيتش، فهل استطاع جانكلفيتش أن يمنح الإنسان غير الخبير بالتجربة الموسيقيّة منفذاً إلى الخلاص من خلال الموسيقى، وإذا كان على الموسيقى كما على الفلسفة، أن تبقى وفيّة لقول الحقيقة، فلِمَ لم يتناول جانكلفيتش موضوع الموسيقى الحديثة وتأثيرها في المجتمع أثناء اشتراكه في الحركات الطلابيّة وفي المعارك؟ فالفنون التشكيليّة التي تُفقَد على حافّة ما يمكن تسميته فنّاً، قد تجعل من الحادثة أحد العناصر الأساسيّة فيها، وهو النزوع نحو وظيفة جديدة في المجتمع الاستهلاكيّ، بعدما فقدت مواقعها القديمة لمصلحة سلطة الدعاية. فأن يكون الإنسان مفكّراً، فهذا يعني أن يُظهر قدرته، وذلك في جعل الأشياء أبسط ممّا هي عليه. فهل نحن بحاجة إلى قواعد أخلاقيّة لتستمرّ أفعالنا ونستمرّ فيها؟ وما الفرق بين أن نكون متحرّرين أخلاقيّاً أو مسؤولين أخلاقيّاً؟ ولمَ ترتكز الأخلاق عند جانكلفيتش على إلزاميّة الواجب وتغييب الحق للأنا؟

---

(40) لا يوجد اتّفاق حول مصدر كلمة كيتش (kitsch) ومعناها. لكن يُشار إلى ترادف قويّ بين كيتش و«فن عديم القيمة» أو «خردة فنيّة» أو ببساطة «فنّ سيّئ». فاستعمال كلمة «كيتش» بدأ بين تجّار الفنّ في ميونخ بعد منتصف القرن التاسع عشر للإشارة إلى «قطع فنيّة رخيصة». لكن هناك الكثير من التفسيرات لهذه الكلمة. فقد عرض الفيلسوف توماس كولكا ثلاثة مفاهيم للكيتش. المفهوم **الأوّل**، يرمز إلى المشاعر المشحونة، و**الثاني** إلى التشخيص الفوريّ السهل من دون تعب وغموض، الذي يُفهم من دون تفكير، والمفهوم **الثالث**، هو شرطٌ نافٍ لا يفعل شيئاً، لكنّه يُغني تداعياتنا مع الموضوع، أو الثيمة المطروحة في القطعة الفنيّة. ورأى الناقد الفنيّ الأمريكي هارولد روزينبرغ أنّ الكيتش ينافس الواقع، وفي الواقع نفسه يقلّد تأثيراته. أمّا أدورنو فقد عدّه تجربة فنيّة مركّزة وواعية، وهي ممكنة فقط لأولئك الذين لا تضغط عليهم حياتهم بصورة تمكّنهم من الراحة والجهد في الوقت نفسه. ودائرة التسلية التجاريّة تعكس هذه الإرادة المزدوجة.

لا شكّ في أنّ مثل هذه الأسئلة تستدعي مقاربة مختلفة لتأصيل الأخلاق جماليّاً عند جانكلفيتش.

خامساً: الأمر الجازم للأخلاق

إنّ الأخلاق لا تقترن دائماً بالسعادة. وتشتّت القيم محطّات كامنة في جوهر الحياة. وقوّة الحياة الأخلاقيّة تكمن في الحاجز العائق المتجدّد دائماً. وإذا كان شعار الأخلاق يهدف إلى حمل ثقل المسؤوليّة الكونيّة لانتشال الإنسان والعالم من الوطأة التي يرزحان تحتها، فما هي الشروط لكي يعيش الإنسان بسعادة؟ فإمكاناته الإنسانيّة التي ينبغي تفعيلها هي أكبر ممّا هي عليه في وضعها الحاليّ. وهذا يعني أنّ مبدأ المسؤوليّة ومبدأ الأخلاق يسيران جنباً إلى جنب، والحريّة هي أبعد من تصوّراتنا وأبلغ من قدراتنا[41]. وهذا الكثير المتكثّر هو فيض الوعي. وهكذا فكلمة «أنا أريد» تجرّ معها الكثير من الاستدلالات الخاطئة. وهي تدور على أساس بناء جماعيّ لنفوسٍ كثيرة. ذلك بأنّ في كلّ مراد تكثر المشاعر المتعدّدة من الشعور بالحال الذي نصبو إليه، والشعور بالحال الذي نبتعد منه. والأخلاق يجب أن تكون، لا أن تصير. فالأخلاق عند جانكلفيتش تفتقر إلى مقاربة الأخلاق نفسها في مبادئها ومواقفها. والقضية الأخلاقيّة يسعى إليها كلّ منظّري الأخلاق، وهي الحجر الأساس عند فلاسفة الأخلاق، وبخاصّة عند جانكلفيتش. لكن قد يكون هناك صعوبة في تنفيذ هذا الأمر لأنّنا نشعر وجانكلفيتش أيضاً، أنّنا أمام قضيّة مبتذلة وسط عالم ماهيّته إرادة القدرة (قوةّ، فرح، لذّة). فما قيمة الأخلاق إن لم يسلك الجميع بموجب تعاليمها وإن كانت لا تنطلق من المبدأ الافتراضيّ؟ ومن أين تستمدّ الأخلاق الصفة الإلزاميّة؟

تُستثار عند الإنسان بحسب كانط ميول الاستعباد واجتراح السيّئات؛ فإزاء المسائل الكبرى المعقّدة تجد المبادئ الأخلاقيّة نفسها دوماً في حالات الصراع، لكن هل آفاق الأخلاق هي خير الإنسان وقاعدته؟ والسؤال الجوهريّ في بحثنا عن المقاييس الأخلاقيّة، يصاغ على النحو التالي: ما هو مفهوم الأمر الجيّد بالنسبة إلى الإنسان المسؤول عن جمال العالم[42]؟ عن هذا السؤال نجيب: هو كلّ ما يساعده على أن يكون إنساناً. وعندما صرّح جانكلفيتش أنّه يصرف اهتمامه لخدمة القرن الحادي والعشرين فهل هذا العصر لم

---

(41) Pierre-André Taguieff, «Jankélévitch: Les Apories de l'éthique et la musique de la métaphysique,» *Cahiers Bernard Lazare*, no. 113 (octobre- décembre 1985).

(42) Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien* (Paris: Gallimard, 1974), p. 148.

يبدأ بعد؟ أليس على كلّ فيلسوف أن يُنجز وعده ويحقّقه؟ فكيف حقّق جانكلفيتش هذا الوعد الذي يجب أن يُقيم في واقع يتحقّق بالتقاء غايات تتساوى فيها أهداف الفنّان مع العالم وجماليّة الحضور الأخلاقيّ؟

إنّ العمل الفنيّ هو خبرة حاضرة أبداً، لا تستنفد وجودها حتّى أثناء تجوالها في التاريخ. وهي تحتفظ بخصائصها التي لا تنتهي، بل تتعدّاها إلى أفق القدرة التعبيريّة التي تتمتّع بفضائها الثقافيّ والاجتماعيّ والجماليّ. تلك التي لا تتأسّس بمعزل عن خبرة الفنّان الداخليّة، وعلاقته المستترة حيناً، والمُعلنة حيناً آخر، بالمحيط البيئيّ والمتأثّرة ببعديه الثقافي والتاريخيّ. هكذا تتوطّد أواصر الجمال مع الأخلاق، لأسباب يكون فيها العمل الفنيّ محرّضاً لإثراء الحسّ العامّ. لكن ما هي المتطلّبات الممكنة لصوغ أخلاق فنيّة تقيم علاقة وثيقة مع ذائقة الجمهور؟

كلّ سؤال يظهر وكأنّه عرض تحليليّ، فأن نسأل عن الشيء، وماذا يمكن أن يكون أو كيف يكون، كأنّنا ننكر ما يكون. فالنقد يتسّم بازدواجيّة الفضيلة السلبيّة والإيجابيّة. فمن اللافت للنظر أنّ الفلسفة الألمانيّة منذ الثمانينيات بدأت تولي اهتمامها للتطبيق العمليّ والأسس العقليّة لأخلاق تحمل بعداً إلزامياً[43]. وقد تجلّى ذلك في خطّ الفلسفة التحليليّة للغة مع كارل ـ أوتو آبل وفي خطّ النظريّة النقديّة لمدرسة فرانكفورت مع هابرماس، وفي خطّ نظريّة التاريخ مع ريديغر بوبنير. وما لا شكّ فيه أنّ الفلسفة تواجه صعوبة كبرى في تأسيس قيم أخلاقيّة قابلة للتطبيق وتحمل طابعاً إلزامياً مطلقاً، فهناك عدد من الفلاسفة من ألَسدير ماكينتاير وريتشارد رورتي إلى ميشال فوكو، يفضّلون التخلّي عن قواعد أخلاقيّة عالميّة مشدِّدين على العادات التي تتعلّق بمختلف صور الأطر الحياتيّة والثقافيّة المحليّة[44]. يبرز إزاء الخطاب الأخلاقيّ السؤال التالي: لمَ اختيار الخطاب والتوافق بدلاً من المواجهة؟ وكيف يتمكّن العقل من أن يقوم بهذه المهمّة بعد تجريده من الاستعانة بأمرٍ مطلق شبه فطريّ (كانط)[45]؟ فأفضل طريقة هي طريقة التأمّل، لأنّه ليس في استطاعتنا أن نعلّم الفضيلة والأخلاق والواجب والعدالة. عناوين كثيرة تحمل وراءها أبعاداً كثيرة، فالأخلاق تزعج أحياناً، وتُدخل الشكّ أو الإحراج، وهي الحجر الذي يعثّر خطانا. وأن نعلّم أو نعظ عن خواطر في الأخلاق فهذا سهل، أمّا أن نؤسّس قاعدة للأخلاق فهذا

---

(43) هانس كينغ، **مشروع أخلاقيّ عالميّ**، عرّبه عن الألمانيّة جوزيف معلوف وأورسُولا عسّاف (بيروت: دار صادر للطباعة والنشر، 1998)، ص 85.

(44) المصدر نفسه، ص 85.

(45) المصدر نفسه، ص 86.

صعب. وبما أنّ الفنّ هو أداة تطهير وليس متعة فقط. فما يحمله من مفاهيم أخلاقيّة تستطيع أن تتسامى بأرواحنا وتساعدنا على كبح جماح أهوائنا. والفنّ لا يصبح أداة تطهير قبل أن يهيّئنا لتلقّي روائعه.

إنّ الأسس الفلسفيّة للقواعد الأخلاقيّة التي تحمل صفة إلزاميّة مطلقة لم تتخطّ النموذج الترنسندنتالي البراغماتيّ. ففي غياب السلطة تعتمد هذه النماذج على تفاعل الاتّصالات المثاليّة؛ إلّا أنّ هذه النماذج تبقى مجرّدة دائماً، ومن دون صيغة إلزاميّة. فلماذا ينبغي لهذا الإلزام المطلق أن يُفرض عليّ؟ أمّا في ما يتعلّق باختبار الحياة العمليّ، فغالباً ما تكون النماذج الفلسفيّة مخيّبة للآمال، وخصوصاً عندما يُطلب من الإنسان أن يسلك مسلكاً لا يخدم مصلحته. وستحقّق الفطرةُ بالنظر إلى تقييم الأشياء سلطةً أكبر من التعقّل الذي يريد أن يقيّم ويفعل وفقاً «للسبب» و«اللماذا». وهكذا نلاحظ أنّ معالجة هذه المشكلة الأخلاقيّة تراوح مكانها، إذا دخلنا من طوارئ الأفعال الوجوديّة التالية التي تتبلور دعوتها في الصيغ الشرطيّة الناهية: إفعلْ (Faire!) تصرّفْ (Agir!) وأحببْ (Aime!)؛ فلنحاول أيضاً أن ندخل السرّ الفنّيّ الذي يحكم الصيغ الفنيّة من خلال طوارئ النشوة. فكلّ ما في الوجود يتحدّث بلغته عن وجوده. ذلك أن الانتماء إلى الوجود الإنسانيّ هو معيار المساواة الوحيد الذي تتجلّى فيه الحياة بكامل طاقاتها. فهكذا هي الحياة عند جانكلفيتش لا تتحدّث عن نقصها. وكما السماء لا تُخبر إلّا عن مجد الله، فالأشياء لا تتحدّث إلّا عن سرّ الجمال، والموسيقى لا تحاكي إلّا المجد الساكن فيها. لكن ما هو هذا المثال الذي تُسقطه إلى أرض الواقع؟

سادساً: الهابيتوس الساكن في المثال

تحمل الموسيقى جواز سفر تستطيع من خلاله التنقّل في كلّ العالم، كما تستطيع التلوّن بكلّ ألوان المجتمعات. عَدّ بورديو موضوع العمل الفنيّ كهابيتوس[46] موجوداً داخل حقل معيّن [...]. وقد تفعل الأطر الاجتماعيّة فعلها الذي تظهر آثاره في العمل الفنّيّ من خلال «هابيتوس» المنتج، وهي بذلك تحيلنا على الظروف الاجتماعيّة لإنتاجه.

(46) الهابيتوس (Habitus) يعود مصدر هذه اللفظة إلى توما الأكويني. وهي من المفاهيم الأساسيّة في العمل النظريّ عند بورديو، الذي يتحدّد بوصفه نسق الاستعدادات الدائمة والقابلة للنقل التي يكتسبها الفاعل الاجتماعي من خلال وجوده في حقل اجتماعيّ معيّن. ويُترجَم هذا المصطلح في العربيّة بلفظ التطبّع أو السجيّة أو الحال. وهذه اللفظة قد استعملها ابن خلدون تحت اسم الملَكَة.

كما تظهر آثاره أيضاً من خلال القيود الاجتماعيّة التي تنطوي عليها الوضعيّة القائمة في حقل إنتاج معيّن. فما نسمّيه «إبداعاً» هو الالتقاء بين هابيتوس تكوّن في المجتمع، وبين موقف كان قد تشكّل أو بات ممكناً داخل تقسيم عمل الإنتاج الثقافيّ [...](47) لذا نرى أنّ صاحب العمل الفنيّ ليس فنّاناً متميّزاً وحسب بل هو حقل إنتاج فنّيّ. ويحتلّ فلوبير، بوصفه محامي الدفاع عن الفنّ من أجل الفنّ، موقعاً محايداً يُعلِن فيه عن علاقة سلبيّة مضاعفة يعيشها رفضاً مضاعفاً للفنّ البرجوازيّ وللشعب. ويتساءل عالم الاجتماع الأمريكي هوارد بيكر في كتابه **عوالم الفنّ** عن الهامشيّة والمهمّشين، وعن إنتاج الفنّ الذي يتمّ من خلال توصيف الأفعال والتفاعلات الناشئة عنها والتي تأتي الأعمال الفنيّة نتيجة لها. ويشير في مقدّمة الكتاب إلى دراسة هيكليّات العمل الجماعيّ في الفنّ بحسب منهج فكريّ وديمقراطيّ، وهو على النقيض من الجماليّات الإنسيّة ومن سوسيولوجيا الفن التقليديّة الموجّهة نحو تحليل الروائع الفنيّة. لكن إلى أي مدى يكون الحكم منمّياً للحياة ومساعداً لها؟ وما هي قدرة القدرة التي تعمل في الوجود؟ فهناك قدرة لأمر ما «تتعدّى البعد الحسيّ»، وهذا ما أطلق عليه شلّينغ «الحدس الذهنيّ» القائم بين النفس ككثرة ذوات، وكبناء اجتماعيّ للغرائز والمشاعر.

أسّس أفلاطون نظريّة في الجماليّات تقوم على منحى مثاليّ يهتمّ بخدمة المجتمع وينمّي اتّجاهات الشباب الأخلاقيّة. وقد أدّت الموسيقى دوراً مهمّاً في تأمين خدمة حراسة أخلاقيّة وسياسيّة للمدينة. وإذا كان الجمال عند أفلاطون هو الذي يقلّده الصانع حين يخلق موجوداته في العالم المحسوس، فما هي تلك الموجودات التي أراد جانكلفيتش أن يحاكيها وتحاكيه من خلال الموسيقى؟ وكيف تتهيّأ النفس لكي تلتحق بمثال الجمال. نلاحظ عند جانكلفيتش أنّ اتّحاد الجمال بالمثال يبقى مثالاً، والجميل يبقى جميلاً بالجمال، لكنّنا لم نرَ توضيحاً منه لدور الفنّ الذي يرمي إلى خدمة الإنسان والمجتمع، ذلك بأنّ الفنّ الأخلاقيّ يقتل ميول الشرّ الهاجعة في نفس الإنسان ويسكّن نزواته. وهذا ما شدّد عليه أفلاطون في كتاب **الجمهوريّة** بقوله: «يجب أن نراقب كبار الفنّ ونحذّرهم من الفنّ الهابط في الرسم، أو البناء، أو في أيّ نوع آخر من أنواع الفنون»(48).

لقد تبيّن لنا أنّ العلاقة القائمة بين الأخلاق والموسيقى عند جانكلفيتش لا تتّجه إلى الوعظ والتبشير. فالموسيقى عنده تنبت في جوٍّ من الحريّة، متحرّرة من القيود، فلا تلزمنا

---

(47) Nathalie Heinich, *La Sociologie de l'art* (Paris: La Découverte, 2001), p. 144.

(48) Platon, *La République*, p. 222.

بشيء ولا تملي علينا قواعدها. ونحن نملك حريّة قبولها أو رفضها، وعلينا تقع مسؤوليّة متابعتها والتأثّر بها. والفنّان هو مخلوقٌ حرٌّ، وإذا بلغ مرحلة الدعوة لمبدأ معيّن، أو أخذ يبشّر بعقيدة ما، فسرعان ما يتحوّل إلى داعية أو مصلح، وهذا الهدف كان يريده أفلاطون من الفنّ، من أجل أن يُصبح الفنّ والفنّان خادمين للأخلاق وممثّلين للمُثُل العليا. كان الهدف من المثاليّة الأفلاطونيّة موضوعيّاً ينصبّ على تقدّم المجتمع. فالفنّ عند جانكلفيتش ليس متجسّداً في أعمال، مع أنّ فلسفته الفنّيّة متمثّلة بفكرة السموّ. كما أنّ حقيقة الإحساس الجماليّ هي تجاوزيّة، وشرط الإحساس بها هو كيفيّة الاقتراب من الماهيّات والمُثُل، والمشاركة في النماذج الأصليّة والأصيلة من دون أن نسعى إليها. لكن هل استطاع جانكلفيتش أن يصل إلى الحبّ من خلال عالم المُثُل كما فعل أفلاطون؟

كان الواقع يمثّل من خلال قيم جانكلفيتش الأخلاقيّة معيار الإجادة الفنّيّة عند أفلاطون، وذلك من ناحية إبرازه الجانب الأخلاقيّ في الحياة. وعندما يبلغ الإنسان مستوى الجمال المطلق عند أفلاطون يكون بذلك قد بلغ موضوع الحبّ الذي يتّجه إلى الجمال بالذات. وهذا ما ينطبق أيضاً على الخير بالذات (شمس العالم المعقول على ما يذهب إليه أفلاطون في **الجمهوريّة**. فكلّ إنسان هو متّقد بالشهوات والأهواء، ولكنّ المدينة الفاضلة لا يمكنها أن تستجيب لتلك الشهوات. هنا يأتي دور الفنّ وأهميّته في تنقية هذه الشهوات. وهذا المفهوم العلاجيّ يلقى صدًى واسعاً في عالم الموسيقى. لكن كيف نبلغ الجمال المطلق الذي يتطلّب عند أفلاطون الكثير من المراحل لإعداد النفس وتهيئتها حتّى يتسنّى لها التوجّه نحو طريق الخير والحبّ المثاليّ؟

أشار أفلاطون إلى ما يفيد معنى الجمال المطلق في محاورته «فيدون» بقوله هذا: «إنّه لو وُجد جميلٌ آخر غير الجميل في ذاته فإنّه لن يتّصف بالجمال حتّى يشارك مشاركة فعليّة في هذا الجمال. ومن السهل أن أُدرك أنّ السبب في جمال الشيء، هو المشاركة القائمة بين الشيء في ذاته وجمال هذا الشيء، وعندها يصبح الجميل جميلاً بالجمال»[49]. بحثت فكرة الإبداع عنده عن إله خارجيّ يمثّل فكرة معيّنة[50]. وقد نقل أفلاطون عن سقراط أنّ الجميل يصير مطلقاً عندما يتّحد بالخير المطلق، ونحن لا نشعر بالجمال من دون أن نكون قد حقّقنا الكثير من الخير. ويذهب أفلاطون في كتاب

---

(49) أفلاطون، فيدون، ترجمة وتعليق نجيب بلدي، علي سامي النشار وعبّاس الشربيني (الإسكندرية: دار المعارف، 1961)، ص 178.

(50) Alain, *Propos sur l'esthétique* (Paris: PUG, 1952), p. 64.

الجمهوريّة إلى القول إنّ الإنسان يعيش حياته في سعيٍ متواصلٍ من أجل الاتّحاد بهذا النوع من الجمال غير المتجسّد، والذي يشعر معه بالانسلاخ عن عالم المادّة، والتسامي، والتطهّر من أدران الجسد المسبّبة للشرّ والرذيلة[51]. لكن هل كان جانكلفيتش يقصد بالجمال، أو تحديداً بالموسيقى، المثالَ المطلقَ الذي لا يمكن أن يسبقه مثالٌ آخر أو أن يأتي من بعده مثالٌ آخر؟ وبما أنّ ميادين الفنّ تجسّد غايات معيّنة، على سبيل المثال الهندسة المعماريّة تجسّد الإرادة الموضوعيّة للبناء، وتجسّد أيضاً الإرادة في صراعها مع ذاتها، تستطيع الميلوديا أيضاً أن تعبّر عن الإرادة، كما أن تجسّد الرغبات الواعية للإنسان. لنرَ كيف صوّرت الموسيقى من خارج أنظومة جانكلفيتش، أفراح الحياة أو خيباتها الموجعة من خلال عظمائها، وكيف استطاعت أن تغنّي ظروف الحياة؟

سابعاً: عزف التاريخ بموسيقى العظماء

إنّ غنى الموسيقى غمَرَ أوروبا وخَلق جوّاً من العظمة، غير أنّ السؤال الذي يُطرح كيف تغاضى الغرب عن هذا الجانب من الحياة الموسيقيّة الذي صوّر كلّ معالم الحياة، وكيف تغاضى أيضاً عن عظمة الأبطال الذين جسّدوا أرقى الأعمال وأعظمها، من آلام المسيح إلى الملاحم العسكريّة والسياسيّة. فهذا الانفجار الموسيقيّ هو أعجوبة تميّزه عن كلّ ما هو مُنجَز في الزمان والمكان[52]. وقد رأينا أنّه من المؤسف تغاضي الفلاسفة ورجال الفكر والتاريخ الذين يريدون أن يبيّنوا عظمة أوروبا ووحدتها عن روعة الإرث الموسيقيّ. مع العلم أنّ قوّة أوروبا، بالرغم من انقساماتها السياسيّة والإتنيّة تعود إلى الموسيقى التي ألبستها حلّتها الوجوديّة، متخطّية بذلك كلّ الحدود، وذلك لهدم إحنة (حقد) الإتنيّة (Animosité Ethnique). فقد عبّر كلّ من غوستاف ماهلر وريتشارد شتراوس في مقطوعاتهم الموسيقيّة عن وجع أوروبا أثناء انطلاقة شرارة الحرب العالميّة الأولى، وقد تابعت فرنسا تقديم الأعمال الجليلة لكبار الموسيقيّين من أمثال دوبوسي ورافيل وبولنك وفوريه وشابرييه وسان سانز. كما أنّ إسبانيا أعطت الكثير من الموسيقيّين من أمثال ألبينيز ودي فالّا وغرانادوس. الحدث المعجزة الأوروبيّ محيّر، واكتشاف حضارات كثيرة هيّأ الظروف المناسبة لإنتاج أعمالٍ مميّزة على أيدي كبار الموسيقيّين، على سبيل المثال رامو في «Les Indes Galantes» وموزار في «L'enlèvement au

(51) أفلاطون، فيدون، ص 604.

(52) Georges Corm, *L'Europe et le mythe de l'occident* (Paris: La Découverte, 2009), p. 137.

«Sérail»، وروسّيني في «Le turc en Italie»، وفردي في أوبرا «Aïda» وبوشيني في أوبرا «Madame Butterfly»، وفي أوبرا «Glacomo» التي أظهرت مشهديّة تلاحم العالمين المختلفين اليابان وأوروبا. وبيتهوفن في «Ruines d'Athènes»، وكريستوف غلوك في أوبرا «Orphée et Eurydice» وغيرها من الأعمال الأخرى. ومن جهةٍ أخرى، عبّرت الموسيقى عن انبهار الأوروبيّين باكتشاف ثقافات أخرى استخدمت في طرائق العيش. واجتاحت المعجزة الموسيقيّة كلّ الميادين وصوّرت جميع الانفعالات الإنسانيّة. وقد وُصّفت الأحداث البطوليّة والتراجيديّة والميتولوجيّة موسيقيّاً كما جذبت موضوعات العهد القديم المؤلّفين الموسيقيّين كتليمان (Telemann)، وأثّر باخ في جوّ القرن الثامن عشر. وأعاد هاندل وموزار اعتبار الأمجاد الغائرة من التاريخ الرومانيّ؛ **الأوّل** في أوبرا «Jules Cesar» **والثاني** في أوبرا «Lucio Silla». يمكننا أن نُضيف أيضاً أوبرا «Idoménée» التي تنهل من تاريخ اليونان القديم. وهزّت أوبرا «La Flûte Enchantée» لموزار عظمة أوروبا برؤيتها الفلسفيّة والوجوديّة والتاريخيّة والدينيّة والعاطفيّة. وإذا كان الله قد تحدّث عن الشرق بلسان أنبيائه، فهو قد تحدّث إلى الغرب من خلال عبقريّة الموسيقيّين. وإذا تناولنا الموسيقى الإيطاليّة عند فردي ودونيزتو وبيلّيني وإذا تناولنا أيضاً أحداث التاريخ الأوروبيّ، يتبيّن لنا أنّ هذه الأحداث قد حمّلت الأوبرا دوراً وطنيّاً محرّضاً وذلك بهدف تحقيق الوحدة الإيطاليّة. ولا ننسى أيضاً «ملحمة تحرير القدس» التي كتبها توركاتو تاسّو التي تركت تأثيرها في كلوديو مونتيفردي الذي تناول في موسيقاه الاضطهاد الذي تعرّض له الشعب الإيطاليّ في القرن التاسع عشر.

ما زالت معضلة قصّة فاوست تمثّل رمزاً للتعبير عن رغبة الاكتشاف وحبّ السيطرة من جهة، كما تشير إلى الحدود التي تفرضها الديانة والأخلاق على هذه الرغبة من جهة أخرى. تجسّد هذه القصّة الفاوستيّة المطعّمة بالخيال الشعبيّ قاعدة للأمثولة التيولوجيّة. ويرمز عقاب فاوست فيها إلى تحقيق العدالة[53]. بقيت أسطورة فاوست حقلاً ناشطاً لعدد من المبدعين، وهي تعني إجراءً يسلّم فيه الشخص الطموح نزاهته الأخلاقيّة من أجل تحقيق النجاح على غرار المثل القائل «صفقة مع الشيطان». هذه الصفقة الفاوستيّة وهذه الروح المفيستوفيليّة الشيطانيّة التي سئمت العالم ولجأت إلى السحر، تعبّر عن شخصيّة إنسان القرن العشرين المسلوب الإرادة. وقد اختصر عمل غوته كلّ المعضلات الفلسفيّة التي شلّعت أوروبا. فالتعاهد مع الشيطان، والمخالفة لمنحى الأخلاق يحدث حاليّاً في

(53) Emmanuel Reibel, *Faust, La Musique au défi du mythe* (Paris: Fayard, 2008), p. 15.

أوروبا الثورات، وأوروبا الأحلام، وهو أمر له انعكاسات مقلقة على الصعيد الفلسفيّ والموسيقيّ. فالقطيعة بين عصر الأنوار والعصر الرومنطيقيّ يمكن أن تتبلور أو تتوضّح من خلال الفارق الجذريّ الحاصل في موسيقى الناي السحريّ (La Flûte Enchantée) عند موزار، وهي الموسيقى التي تمثّل اللون الشعبيّ المرهف الذي يرتقي إلى مرحلة الإطيقا الأنَسِيّة (Humaniste)[54].

يمكننا أن نستنتج من جميع هذه الأمثلة أنّ الكتابة الموسيقيّة كانت اللغة الوحيدة المشتركة عند الأوروبيّين. فمهمّة الفنّ الصحيح والهادف تقتصر على هدم سلطة العنف، والموسيقى قادرة على إتمام هذه المهمّة، لكن ما الرسالة التي قدّمتها الموسيقى عند جانكلفيتش إلى الأخلاق؟ أفلا ينبغي لنا أن نعاتب جانكلفيتش على إهماله شعار الموسيقى في المجتمعات؟ وهل علينا أن نكتفي بما بيّنه من أثر محدود للموسيقى في النفس؟ إننا نعلم مدى الصعوبة في إمكان إيجاد غاية وتحديد هدف للموسيقى[55]؛ لكن هل الدافع في عمليّة الخلق والإبداع، هو إطيقيّ أم إستطيقيّ؟ وهل الجميل هو الواجهة للخلق الفنيّ، أم هو النتيجة العرضيّة لذلك؟ وهل هو هدف الفنّان أو النتيجة للفعل الإطيقيّ الذي يظهر كفائض[56]؟ إن الفنّ الجيّد هو مولّد للتقدّم. وهذا ما نلاحظه عند هرمان بروش (Hermann Broch) الذي رأى أنّ الفنّان هو المؤتمن على العلم الإطيقيّ. فالعمل الفنيّ يقترح إنشاء علاقة بالموضوعات، وقد كان المؤلّف الموسيقيّ الألمانيّ بيتهوفن شديد التعصّب لمبادئ الثورة الفرنسيّة، كما شغلت الموسيقى عند إدوار سعيد دوراً مهمّاً أثناء نفيه، وقد جسّد فيها الانتصار على الوقت والمؤامرة على الموت (Conjuration Contre la Mort). حمّل إدوار سعيد الموسيقى الكلاسيكيّة مفاهيم متعددة استلّها من فكر أنطونيو غرامشي. وقد أدّى تعاونه مع دانيال برامبوان إلى إنشاء فرقة موسيقيّة ينتسب أعضاؤها إلى هويّات مختلفة في المبدأ والدين. فتّش إدوار سعيد في الموسيقى عن الزمن الضائع، ذلك بأنّ الموسيقى تقيم داخل الإطار الاجتماعيّ الغني بالتجارب الثقافيّة التي تساهم على حدّ قول أنطونيو غرامشي بتأسيس المجتمع المدنيّ[57]. استُخدمت الموسيقى خلال حقبة الحربين العالميّتين الأولى والثانية كوسيلة مساعدة

---

(54) Corm, Ibid., p. 150.

(55) «Nulle part, dans tout le domaine de la philosophie, la contradiction n'est aussi grande qu'en esthétique. Et nulle part non plus on ne trouve plus de vaine phraséologie, un emploi plus constant de termes vides de sens, ou mal définis, une érudition plus pédantesque et en même temps plus superficielle». (Leo Tolstoï, *Qu'est-ce que l'art*, pp. 31-32).

(56) Hermann Broch, *Création littéraire et Connaissance* (Paris: Gallimard, 1966), p. 357.

(57) Edward Saïd, *Musical Elaborations* (London: Éd. Vintage, 1992), pp. 8 et15.

على العلاج من الصدمات العصبيّة التي كان يتعرّض لها المحاربون والمدنيّون. وقد تمّ طرح برامج موسيقيّة لمساعدة المرضى في بعض الجامعات، على سبيل المثال في جامعة ولاية ميتشيغن، وجامعة كانساس، وجامعة شيكاغو، وجامعة الباسفيك.

ها قد وصلنا إلى النهاية من هذه القراءة النقديّة للموضوع. وقد انتقدت جانكلفيتش من جانب إعراض يرعى مقام الموسيقى التي لم تؤدِّ عنده دوراً اجتماعيّاً أو سياسيّاً في إنهاض أوروبا، وأيّدته على قدر ما أفهم حذره في إلباس الموسيقى ما لا طاقة بها عليه. لكن سيكون من الظلم الثورة على إخفاقها والتشكّي منها. فالفلسفة هي كالموسيقى السامية التي تكشف لنا عن فرحنا المخبّأ في ظلّ الهموم، وهي تمنحنا الفرح من دون مقابل، تماماً كما الأغاني الهادفة على حدّ قول أرسطو. ويمكننا القول مع جانكلفيتش إنّ من بين كلّ التحوّلات الفلسفيّة القادرة على تغيير صورة الحقائق، ما من شيء أعجب من تجلّي قلبٍ موحى إليه من خلال الموسيقى. ومن خلال التقليد الفيلوكاليّ والهاسيديّ الذي يلفّها، فالموسيقى هي المسؤولة عن الخلاص الداخليّ من الضغط المتنامي في العقلانيّة لأنّها تشتمل على الإضاءة الميتافيزيقية، وهي قادرة على توضيح حقيقة العالم. من هنا، لا يمكننا القول عنها إنّها لا تستطيع أن تكون بموضع المسؤوليّة؛ أفليس هذا مصير الأشياء العظيمة التي تبقى معلّقة دائماً؟

أغفل جانكلفيتش مصير الأشياء العظيمة التي لا تتحقّق دائماً، أو التي لا نستطيع أن نفهم سير عمليّتها. لكن ألا يكفي للموسيقى أنّ تطوّع الإرادة وتُريح الإنسان من العناء وتستدعي الفرح أو الألم؟ أوَلا يكفي أيضاً أن يكون لها الدور لكي تشرك كلّ الأشياء الجليلة في حفل الطبيعة المبهرة، وأن تجعل من الإنسان إلهاً أو نصف إله؟ وأن تكون مسكّنة للألم وشريكة الفرح[58]؟ يكفي أن تنقلنا من صمت الوعد إلى الصمت التنبُّئي. وإذا كانت الموسيقى ترتدي حلّة طقس الأسرار المقدّسة وتسكن الحبور الوجوديّ فهذا يعني أنّها باب للدخول إلى منطقة الزمن المقدّس، وهي ترجمة لسرّ المحبّة ومدح للسرّ الأبديّ والتأمّل الروحيّ، وهي تمجيد للجود الجماليّ في الوجود، كما أنّها التحدّي للنِّعَم والإطلاق لطاقاتها. وهي الرغبة المستدامة والخيمياء الجماليّة التي تحرّكها الطاقة الإلهيّة.

إنّ جانكلفيتش هو حامل للرسالة الأورفيّة وللرسالة الطوباويّة، التي تجسّد ضرباً من الشوق يفوق الواقع في الواقع. وإذا كانت الموسيقى هي قوّة على حدّ قول المؤلّف الموسيقيّ ليزت، فهذه القوّة رأى كلّ من جانكلفيتش وشوبنهاور وأفلاطون أنها قادرة على

---

(58) Ibid., p. 159.

التحكّم في الإنسان، وقادرة على أن تقترح العجائب. وإذا كانت السعادة هي أكثر من عقلانيّة، فهذا يعني أنّ السعادة هي أخلاق، والأخلاق هي سعادة. ووظيفة الموسيقى تقتصر على السعادة. وهي تعبّر عن كلّ ما هو ميتافيزيقيّ في عالم فيزيائيّ، واستمتاع الإنسان فيها يمدّه بالفضيلة.

أظهرنا في هذا القسم الأخير أنّ الموسيقى والميتافيزيقا يتطابقان في الصورة والعمق، كما أظهرنا أنّ الموسيقى هي الانفتاح على كلّ نشاطٍ ميتافيزيقيّ وأخلاقي، وعلى كلّ ترتيبٍ مختلف. وطبيعة الكينونة قائمة على وعي الغبطة المطلق الذي ينبسط وراء الحواسّ. والكون هو مفطور على النزوع دائماً إلى الجمال، وبفضل الموسيقى يتماثل للشفاء. والإنسان والعالم هما الفروض الأساسيّة للميتافيزيقا. ونظريّة الحقائق الموجّهة في هذا العالم هي نظريّة ميتافيزيقيّة. وكان جانكلفيتش حريصاً على عدم إبعاد الموسيقى من الفعل القائم بين الديمقراطيّة الأخلاقيّة المتمثّلة بأسلوب حياة قوامه التضحية والمساواة، والديمقراطيّة الجماليّة المتمثّلة بالتناغم الأنطولوجيّ.

أمّا في الفصل الثاني (السادس) من هذا القسم، فقد انتقدنا الهابيتوس الفنيّ عند جانكلفيتش الساكن في المثال، وأردنا أن يكتسب النقد صفة التخصّص المنتج لمعرفة فعّالة على أرض الواقع. والهدف من هذا النقد هو أن نرسم من خلاله الحلول وذلك من أجل إصلاح أمور الكينونة وتناقضاتها. وحمّلنا هذا النقد دور المسؤوليّة التاريخيّة التي تشغل قلقنا المحاصر بأسئلة الزمان والمكان. فكان مجرّد مساءلة للموسيقى، وتحقق من دورها قضاياه. وحكمنا عليها بعد استجوابها بأنّها تستطيع أن تعتلي عرش الأخلاق. هكذا، نستطيع، القول إنّ الفنّ الجيّد يولّد التقدّم ويكون مؤتمناً على فعل الأخلاق. أوَليست الأنَسِيّة في الملحمة الموسيقيّة هي وطننا الطامح نحو الفعل الأخلاقيّ المجسّد لوعي العالم ووعي الذات؟

الخاتمة

إذا كانت النهاية لا تشير إلى نهاية، والبداية ليست مركّزة بدعائم البداية، فما من شيء نهائيّ أو أوّليّ عند جانكلفيتش[1]. ذلك بأنّ كلّ شيء يشير إلى ما قبل البداية، وما قبل النهاية (Pénultième). ما يُثير الاستغراب عند جانكلفيتش هو كيفيّة التبشير بالأخلاق في زمن موت الإنسان الذي يُسخَر فيه من الأخلاق، وما عسى أن يفعل في حياة فقدت أغلب مقوّماتها الجيّدة؟ وكأنّ عدم الوعي بوعي الشيء هو المطلوب، وعدم الوعي بحقيقة الحقيقة هو الشيء الحقيقي. لذلك تبقى الدائرة غير مقفلة عند جانكلفيتش، ويبقى الدوار سارياً في مسارات من الرمزيّة والتورية. فالإنسان عند جانكلفيتش هو تاريخ في قلب تاريخ متغيّر، يتنقّل بين الطبع والتنشئة (Nature et Nurture)، في ظلّ اتّحاد الكينونتين الجماليّة والأخلاقيّة.

لقد وسّع جانكلفيتش فكرة الديمقراطيّة المسكونيّة للإرادات الطيّبة. وأوصد الكوجيتو الأخلاقيّ عنده كلّ الأبواب المشرّعة على غير الناطق بلغتها، فتقدّمت إطيقاه اللاهوتيّة على الأنطولوجيا. وقد اتّبع جانكلفيتش طريقة التصوّف والصفويّة، ولعبة السؤال الحائر.

---

(1) «La dernière chose qu'on trouve en faisant un ouvrage est de savoir celle qu'il faut mettre la première». «Cette dernière première chose dont parle Pascal, je ne l'ai point trouvée, et il me faut donc prendre un risque: Commencer par un bout en une pensée où tout se tient si fort par la force du mouvement qui l'anime, je devrais dire de la vitesse qu'il n'y a pas de point d'attaque privilégié. Dans la philosophie de Jankélévitch, il faut se résoudre à monter en marche. Il n'y a pas, il n'y aura jamais d'arrêt complet à espérer qui vous en faciliterait l'accès. On pourrait dire que tous les points d'une sphère sont bons pour pénétrer jusqu'à son centre, ou également mauvais si la sphère est animée de la vitesse – limite». (Lucien Jerphagnon, *Jankélévitch ou de l'effectivité* (Paris: Seghers, 1969), p. 10).

وهذا السؤال ترنّح بين العمق والظاهر، والأونطيقيّة والتيتيكيّة، والأنا والآخر. كما استدعت كلّ ضرورة، طوارئ الضرورة الأخرى، نظراً إلى ازدواجيّة مبادئها. فالعواطف الثنائيّة تحمل خيبة في الوعد ووعداً في الخيبة. والذات ليست ذاتاً عارفة، والتحوّل يغيّر من وجهتها، ويسلب ماهيّتها. وهذا الأمر يتطابق مع الفعل الجيّد.

يبقى سعار المعركة عند جانكلفيتش محتدماً في قلب المواجهة التي لا تتلاشى، وهو يمدّنا بنشوة الذات الترنسندنتالية، وقد جاء الاصطفاء العفويّ ليمنح طبيعة الوجود عقلاً، وقد أفضى هذا الصراع إلى صيرورة حبّ وأرستقراطيّة جماليّة؛ ففي التطبيق عند جانكلفيتش نخرج إلى المهمّة، وفي المهمّة مهمّات متضاربة ومتقاربة، وقد يتطلّب الاستعداد لها الكثير من فروض اللحظة الميتافيزيقيّة، وذلك استنهاضاً للقوى الخفيّة المندرجة في الصير المتعلّق بجذور كينونة الإنسان المبنيّة على الشراكة.

إن المفهوم الديالكتيكيّ للحبّ الجانكلفيتشيّ الأفلاطونيّ يقودنا إلى الجمال، وهذا الجمال هو «الخير الذي يتجاوز الماهيّة»، وهذه الماهيّة لا يمكن أن تكون إلّا بفعل الخير صانع الماهيّات. تشهد الرغبة التي يشعر بها كلّ موجود بأنّ هناك خيراً لكلّ موجود، وهذا الخير المُفعَم بالوجد هو حالة نادرة من الحبّ شبيهة بالحالة عند أفلوطين عندما سأله أحد المعترضين: كيف نكون في الجمال إذا كنّا لا نراه؟ فأجاب: «نحن لا نكون في الجمال عندما نراه شيئاً مختلفاً عنّا، بل عندما نصير الجمال ذاته»[2]. وهذا دليل على أنّ في اللطف الرمزيّ الجماليّ نتّحد مع الشيء الذي نتأمّله، وما إن يبلغ الموجود درجة كماله حتّى نراه يلد، لأنّه لا يتحمّل أن يبقى في ذاته، وإنّما يدع موجوداً آخر. وهذا يُشير إلى أنّ كلّ الأشياء تحاكي الخير في الوجود. وهكذا فحاجتنا إلى المعرفة الحسيّة هي حاجتنا إلى شيء معروف، وهذا الشيء المعروف هو احتفاليّة العارف، أي احتفاليّة الأمان المكتسب. وإذا كان الكتاب يضجّ في التعريف عن العجز، فلغة التسليم هي أصدق لغة، وفيها نغلّب لغات الحبّ.

يحاول هذا الكتاب الإحاطة بالمقولات الأساسيّة الموجودة في فلسفة جانكلفيتش التي تدور في رحاب الألوهيّة، وتأسيساً على هذه المقولات يتحوّل كلّ شيء إلى ميتافيزيقا الحبّ. صاغ جانكلفيتش السؤال الأساسيّ حول الإبداع وكيفيّة تكوّن ميتافيزيقا الوجود من خلال وجهين أساسيّين: وجه أخلاقيّ، ووجه جماليّ إبداعيّ، حيث تتحقّق

(2) Jankélévitch, *Plotin, Ennéades*, pp. 25-27, 5-7.

صورة التعالي فيهما من خلال المبدع. كما يتحقّق الإبداع أو الأصالة من خلال الانتقال من الوضعيّة إلى المثاليّة. وبذلك يتّحد الموضوع والذات اتّحاداً صوفيّاً، وتُصبح المعرفة إبداعاً لعالم جديد، كما نتلمّس نداءً صريحاً لضرورة عدول الإنسان عن القيم المقترنة بالمنافع. فهذا الأمر قد دفعنا إلى البحث في موضوع أخلاقيّات المسؤوليّة الكونيّة. وهل نحن محكومون بألوهيّة العالم العلويّ المتمثّلة بالمبدأ الحقّ، أو العقل الأوّل بوصفه الوجود المنبسط الذي تحيا به الأشياء؟

لقد لاحظنا أنّ فلسفة الأخلاق عند جانكلفيتش هي كما عند لفيناس تمثّل المحبّة والتضحية، وهذه الدعوة يسمّيها لفيناس «الدعوة إلى القداسة». وأن يعيش الإنسان في سبيل الآخر، فهذا يعني أن يضع نفسه في موضع المسؤول عن هذا الآخر الذي يحمل قناعته[3]. وبما أنّ الإنسان هو القاعدة التي بنى عليها جانكلفيتش فلسفته، لأنّ الفلسفة تنهض على قاعدة أنثروبولوجيّة. فالأنا هي الآخر، وهذا الآخر هو هدف الإنسان لتحقيق أنسيّته. أو كما عند هوسّرل، هو تمثّل مماثل للذات. والكوجيتو الأخلاقيّ عند جانكلفيتش يُصاغ إذا تمكّنت الذات من وضع ذاتها مكان الآخر، وهكذا فالإصرار على وجود أخلاق كونيّة يقودنا إلى أصولها الأرسطيّة التي تعبّر عن رسائل تتجاوز الزمان والمكان، كما تعبّر عن عدم انهماك الذات بانشغالاتها الخاصّة، وبذلك تصبح أخلاق المسؤوليّة فضيلة.

إنّ رافعة المنع (Levée d'interdiction) هي الدافع إلى الانتصار[4]. والمنظوريّة الأخلاقيّة المرتقبة لا تبشّر بوعود مفرحة، لأنّها لا تتمتّع بصفة إستطيقيّة، وكلّ محاولة لإدراك ماهيّة الجمال هي استحالة تمنعنا من تعيّن حضور الشيء الذي لا نستطيع امتلاكه. لكن هل تستطيع جماليّة الأصوات أن تمرّر الوساطة بين المقروء والمحسوس؟

إنّ المحطّات التي نعوّل عليها لحمل الجمال إلى أحضان الأخلاق تورّطنا في الإبهام، ذلك بأنّ معناها لا يُفهم إلّا بالإضافة. وهذا الذوبان في الآخر يبعد الإنسان من فرادته. وهذا ما يعتّم أصالة الأصيل. وهذه الـ «مع» تكشف عن البعد الوجوديّ الأونطيقيّ للدازين في انخراطه مع الآخرين فتتلاشى العُرى التي تُمسك بكينونتها، وتضيع منها التفرديّة والصيغة النادرة. نلاحظ أنّ البعد الأونطيقيّ والتيتيكيّ متلازمان في المسار، وتناسل هذه المفاهيم بعضها من بعض كالثنائي والوسطيّة والتسوية

---

(3) Emmanuel Levinas, *Entre nous* (Paris: LGF, 1993), p. 228.

(4) Raphaël Enthoven, «Pas de liberté sans l'épreuve d'une contradiction,» <http://www.medef.com>.

والعموميّة، ثاوٍ في ماهيّتها. أوَليست الديالكتيكيّة وهماً نتخيّله لنتجاوز حدود التجربة على حدّ قول كانط، وهذه الجدليّة القائمة على التناقض كيف يُكتَب لها الاستمراريّة؟ وكيف يستطلع الجمال جمالاته في منطقة الانفعالات الحادّة، وكيف يستطيع سرّ اللحظة أن يستردّ لحظة اندهاشه؟ وبما أنّ معيار الموسيقى هو الذوق، فليس هناك من حقيقة موضوعيّة للتقيّد بها. فازدواجيّة الإنسان تفقره، وإذا تماهت الأشياء مع الأسباب وقعنا في التشيؤ، وإذا تعالت وقعنا في المثال. نرى أنّ جانكلفيتش تارة يدافع عن إيجابيّة الاتّحاد الوثيق بين التناقضات، وتارة أخرى يبيّن أنّ التعايش بين هذه التناقضات غير قابل للاستمراريّة. والسخرية التي تقبل كلّ أنواع الزيف، ألا يضعها هذا الأمر في دائرة الخطر؟ وما قيمة الأخلاق إذا كانت تنطلق من الأمر المطلق أو الحكم الشرطيّ الجازم أو المبدأ الافتراضيّ؟ وما الفرق بين أن نكون متحرّرين أخلاقيّاً أو مسؤولين أخلاقيّاً؟ فالمسؤوليّة في حميّتها تُثير جواباً، والمسؤول يُجيب عن نداء، وهو يُصدي إصداءً لدعوته الفوطبيعيّة، وتنسدل علاقة مثلّثة الزوايا بين الذات والبرهان والدعوى.

قد نفهم عند جانكلفيتش عمليّة التأسيس المتعدّد، لأنّ العود الأبديّ لا يسمح لها بأيّ تأسيس، بل هو على العكس من ذلك هدم لكلّ أساس. والسؤال الذي نطرحه كيف يمكن الحديث عن فلسفة الآخر والموت في سبيله، وهذه الفلسفة مرتبطة بغياب الأساس؟ فإحلال الجغرافيا مكان التاريخ قد يناسب المستوى الأفقيّ ويسمح بإقامته، ولكنّ هذا المستوى لا يسمح بالتأسيس؛ فمنحى التاريخ يكمن في الهروب دوماً من خطوط تحدّه وتحدّده إلى آفاقٍ تهرب منه وذلك ضمن صيرورة ورؤية مرهونة بمدى اقتناصه للرغبة. وهذا الخطّ التاريخيّ يراوغ ويشاغب ويلمع فجأة ثمّ يختفي.

يرى فيلوننكو أنّ فلسفة جانكلفيتش تقتصر على تعقيد الموضوعات. فمشكلته قائمة في العلاقات التي تعتري الديالكتيكيّة. وجانكلفيتش كميتافيزيقيّ لا يفتّش كما يفعل كانط عن حلّ للمشكلة الميتافيزيقيّة في الأشياء الفيزيائيّة، بل في السيكولوجيا التي يعدّها فينومينولوجيا[5]. فالموسيقى تخضع لتقابل ثنائيّة الصيغ. وتثنية المقولات تمتدّ إلى ثنائيّة الإنسان والظاهرة، وعلى هذه الثنائيّة تتطابق ثنائيّة المعنى واللامعنى.

وهو يرى أيضاً أنّ شقاء الإنسان نابع من الصعاب الناتجة من الظواهر والانقسامات والتجزئة التي تكبت الاحتقار على حساب التسليم. وتتعلّق مشكلة جانكلفيتش بكيفيّة

---

(5) Alexis Philonenko, *Jankélévitch: Un système de l'éthique concrète* (Paris: Sandre, 2011), p. 34.

ربط اللغة بالحقيقة الفلسفيّة والموسيقيّة. والفنّ عند جانكلفيتش يسلخنا عن الواقع وعن الحقيقة. نلاحظ أنّ جانكلفيتش قد فتح أبواب الحرب والسلام مرّة واحدة. فالديالكتيك يتعلّق بما هو أبعد من التجربة ويدور ضمن ثنائيّة معكوسة، وهذا المسار يتأسّس على الحكم الانعكاسي. كذلك لمعرفة تتفرّع عند جانكلفيتش إلى الإدراك والحدس. وعلينا أن نقرأها بطريقة تصاعدية، من الإدراك إلى الفعل. فهي تقتصر على إقامة العلاقات والروابط، وقد سمّى جانكلفيتش الإدراك العلم الأوّل، كما سمّى الفعل العلم الأوّل، وهذا أمرٌ مقلقٌ ومزعج[6]. ومشكلة جانكلفيتش قائمة دائماً بين الماهيّة التي لا نعرف شيئاً عنها، وفعل هذه الماهيّة؛ وكذلك بين الأسلوب والجوهر. لكن كيف تكون الموسيقى عنده زمانيّة جوّالة والفنّ متحرّراً من الوقت؟ فالزمانيّة ليست طيّعة فهي تتفلّت من سيطرتنا، وهنا تبدأ مشكلة العلاقة القائمة بين الإنسان والزمانيّة

كنّا قد ذكرنا أنّ الفلسفة الأخلاقيّة عند جانكلفيتش التي جعل منها المشكلة الأساسيّة للوجود هي أوّل مشكلة للفلسفة. لكنّ هذا الأمر يبقيها في الغموض، وعلى هذا الأساس فهو يميّزها عن التقليد والعادة؛ فالأخلاق عند جانكلفيتش هي محايثة. ولكن أليس من الصعب أن يبقى الإنسان متيقّظاً ومتسلّحاً بإرادة أخلاقيّة على الدوام؟ يرى جانكلفيتش أنّ المحبّ للإنسانيّة (Philanthrope) هو مفارق. يجب أن نحبّ وذلك بعدم التمسّك بالأقنعة التي تخبئ الجوهر الإنسانيّ (Prosopolepsie). فالحبّ يلغي التملّك (Faire Tenir le Maximum d'amour dans le Minimum d'être, p. 113)، ويقتصر على الامّحاء التامّ لشخص المحبوب أمام موضوع حبّه. فالأخلاق التي تستند إلى الشعور لا تتمتّع بسمة يونيفرساليّة، والواجب الأخلاقيّ لا يطبّق شروط الأخلاق القائمة على الإنصاف والعدل. لكن هل هذا المنحى الأحاديّ الجانب كافٍ لتطبيق فعل الأخلاق؟ فالموضوع الأخلاقيّ يتجاهل التقدير الذاتيّ وهذا ما نسمّيه براءة الموضوع في الفعل الأخلاقيّ.

لقد علّمنا جانكلفيتش ألّا نسأل عالماً عن حدود المعرفة التي أرّقته، لأنّنا كلّما رمينا بحقيقة يصخبنا صداها، من هنا نلاحظ اعتزال الأشياء من ماهيّتها. فلكلّ عمر حقيقته، ولكلّ عصر حقيقته، ولكلّ مادّة حقيقتها أيضاً. وسؤال الممكن للمستحيل عند

---

(6) «La synthèse des trois connaissances, perceptions, intellection et intuition, et plus particulièrement du Quid et du Quod serait la gnose angélique elle-même, et cette gnose nous est irrémédiablement refusée; qui saurait conjoindre les deux demi- gnoses disjointes à la fois l'effectivité et la nature de l'effectif, obtiendrait sans doute l'impossible, la surhumaine, l'inatteignable science que Clément d'Alexandrie concédait à son gnostique». (Vladimir Jankélévitch, *La Philosophie première* (Paris: PUF, 1986), p. 155).

جانكلفيتش تُجيب عنه أحلام الفنّان وفعل الأخلاق. وبما أنّ الحياة متّجهة دائماً إلى التفوّق على ذاتها، والارتقاء هو من طبيعتها، وبما أنّ إرادتها هي إرادة واهبة، فالموسيقى تستجيب إلى إرادة الحياة وإلى طموح الكينونة.

في الموسيقى نبقى في حالة معرفة مفتوحة، لأنّها تأسيس جديد للميتافيزيقا. والميتاموسيقى هي مفهوم جديد للميتافيزيقا. فالفكر هو صيرورة رغبة، وحركة مترنّحة وحالة من الترحال. فالفلسفة تحملنا على التفكير بالشيء الذي لا نحبّه كالألم والكره والموت، والوضع يختلف عندما يمنح الفيلسوف موضوع الفكر إشارة حبّ أو ما نسمّيه الجوّ العاطفيّ القائم بين الأصوات وحركات النفس. وما تعلّمه الموسيقى للفيلسوف هو تحوّل الفكرة إلى ظاهرة مكانيّة زمانيّة. وفي عمليّة «الجمال الحرّ» تظهر التجربة الجماليّة كارتجال يمزج بين النظام والفوضى. الصمت والصوت، والسكون والحركة، واللاشكل والشكل، واللانهاية من خلال النهاية.

إن الظاهرتيّة في الموسيقى هي السرّ العجيب الذي يكشف عن عوالم متعدّدة وهي وضع ذاتيّ مُطلق (Autopostion Absolue)[7]، والوحي فيها يسمو بين حدّين، وهو يسري دائماً في الحياة، والفعل العجائبيّ الذي يؤدّيه العمل الموسيقيّ هو فكّ أواصر عقدة المستحيل[8]. فأن تكون موجوداً يعني الاستشعار بفنّ الزمن في قلب اللحظة، وهذا الفنّ الزمنيّ تحبكه الموسيقى وتكمّله، فلا نعود ننتظر ونتسابق فترانا مغبوطين بجاذبيّة الموسيقى وسحرها. وهذا التآلف مع الزمن هو نعمة تغسلنا من التناقض والتعب وتحرّرنا من انقساماتنا الداخليّة.

نلاحظ أنّ الموسيقى عند جانكلفيتش لم تنسَ الكينونة، فهي تحمل الكائن والكينونة، وهذه الكينونة الجديدة هي الإنسان السعيد. تطرح طبيعة الموسيقى على العقل أسئلة ميتافيزيقيّة، ومن شاعريّة السمع ومن الفنّ تتغذّى قدسيّة الحماسة التي يسكنها عدد من الآلهة. وهذه الآلهة هي الأفكار، وهذا عشق الصوفيّ وتعطّشه إلى معرفة الجمال المطلق

---

(7) Enrica Lisciani-Petrini, Colloque Jankélévitch 2005, Actuel inactuel, «Un penseur pour le XXIs» (Uni. Lille III, CIEPFC, ENS).

(8) «Possibiliser l'impossible d'une coïncidentia oppositorum, voilà ce que dans les legends russes on appelerait le prodigieux prodige:» divo divnoé, Tcheudo Tchoudnoïé», pour qu'un tel miracle opère, il n'y a pas de recettes simples et déterminées, il y a l'abandonnement à la spontanéité du mouvement mélodique. Les musiques atmosphériques rendent plausibles la coexistence et la coprésence de tous les bruits du monde, le près et le loin, les lois de la perspective et de la distance deviennent diffluentes et indéterminées. C'est la grâce de la musique qui en un instant accomplit ce miracle.» (Vladimir Jankélévitch, *La Présence lointaine (Albeniz, Sévérac, Mompou)* (Paris: Seuil, 1983), pp. 53 et 64).

عن طريق الجمال الحسيّ. والموسيقى هي شرح الفرح الذي يتأتّى من النسيان. وهي تحرّر الإنسان من الارتباط بالعالم، وبهذا الانعتاق تُصبح المأمن للمثاليّة والشكل الذي لا يتغيّر مع الصير. كما تساهم في التأسيس المتجدّد للسؤال وفي بلورة تصوّرات نقديّة للذات والعالم والمجتمع والأخلاق. وحاملة الموسيقى هي الذات الداخليّة، وثراء الصوت يناسب ثراءها فتلبسه ويلبسها. وصيرورة الموسيقى ترفض ضوابط الثبات الماورائيّ. فالموسيقى هي منهج من الفروق يهدم الوقت في ظلّ قالب صوتيّ، وهي فينومينولوجيا الارتجال التي ترقّصنا على أوتار الأمل، والصمت فيها يستدعي صوت الضمير. وهي وسيلة يتغيّا السؤال من ورائها (تجعل له غاية). وفي صورة التشكيل الجديد يظهر الخيال وكأنّه الملكة التي يتوافر عليها الذهن لتمثّل صوراً[9]. فيستحضر الذاكرة لبناء تجارب داخليّة تنعم بالرؤية الصوفيّة التي تعمل على استعادة صور المحسوسات واستخدام الصور الحسيّة في التفكير. الموسيقى هي صدى لانفعالات النفس أي مفاجأة اللفظ بما يعانده من جهة الشعور. والتفكير من خلالها قد يُغني الفلسفة، كما قد يفتح لها أبواباً جديدة. قد تكون الموسيقى تمهيداً للفلسفة، كما قد تكون الفلسفة موسيقى. والموسيقى هي الإمكان الميتافيزيقيّ الذي يقهر الوقت. لقد منح جانكلفيتش الموسيقى دلالة أنطولوجيّة تحوّلت إلى سؤال عن التفكير في الوجود، وإذا كنّا نريد أن نصل إلى حقيقة الموسيقى، علينا أن نجمع النقيض إلى نقيضه. وهذا يفتح باب التسامح في الأخلاق.

لقد بدأ جانكلفيتش كتابه **الموسيقى والمالايعبّر عنه** بالأنطولوجيا وختمه بالصمت الذي هو أفضل جواب عن الأسئلة. وهذا الصوت المجهول (Vox Ignota) يعيد لبعدنا الروحيّ استعادة التحكّم. وقد أراد أن يمنحنا من خلال الصمت طاقة قويّة للتفكير بعمق في كلّ ما يدور من حولنا، بالرغم من حاجتنا إلى الصراخ أو الغناء. وهذا الشعور يحمّله جانكلفيتش للموسيقى الليليّة، وهي سمة لا تُفسَّر بأنّها متعلّقة بالليل فقط بل تعكس تأمّلات نورانيّة مشعّة عند معظم الموسيقيّين، لأنّ الليل هو فنّ المفارقات، تحمل الموسيقى الليليّة عدداً من الغايات: المحدوديّة أو التناهي (Finitude)، إكمال العمل (Finition)، والغائية (Finalité)[10]. فالموسيقى الليليّة تنتهي على شكل بداية جديدة. والموسيقى تعلّق مسارها لحظة النهاية وتترك الحركة المتعثّر حلّها في انتظار الحلّ. قد

(9) جميل صليبا، **المعجم الفلسفيّ** (بيروت: الشركة العالميّة للكتاب، 1994)، ص 546.

(10) Roger Matthias, «De l'imaginaire nocturne aux musiques de la nuit,» (Université-Paris Sorbonne, Thèse de doctorat, décembre, 2011).

يأخذ الليل طابعاً اسكاتولوجيّاً، فهو عبور ورؤية تعبّر عن لحظة الكشف أو التجلّي في وضح النهار[11]. هناك ثلاثة أنماط للوضعيّة الموسيقيّة: البعد الرمزي والبعد الذهنيّ والبعد السماعيّ (الفيزيائيّ). فالسعة المكانيّة أو الفضائيّة هي ظاهرة عنده بفعل عامل الوقت، وما يقصده من التأمّل الليليّ هو الانفتاح على صورة ترانسنداليّة عبر اللغز الموسيقيّ. هذا هو البعد الميتافيزيقيّ الذي تسأله الموسيقى وتسائله. فالفضاء الموسيقيّ كالفضاء الإقليديّ يتّسم بالعموديّة والأفقيّة والعمق، كما يترجم منظوريّة المتخيّل، وهو فضاء ينشط فيه الخيال ويتفاعل. والموسيقيّ هو فيلسوف الليل، لأنّه يفتّش عن أصوات الطبيعة في الليل، وهذه فلسفة الظلاميّة المستنيرة (Obscurantisme Éclairé). وقد غيّرت الموسيقى مفهوم الليل الذي كان يُشير في القرن السابع عشر إلى التعتيم الروحانيّ والأخلاقيّ[12]، كما كان يحمل سمة النفي والحرمان والحزن والخوف والرعب واليأس[13]. وما نستشفّه من البعد الليليّ الضوئيّ هو أنّ الضوء يظهر في ميدان العقل، والضوء يتماهى مع المعرفة والفضائل[14].

من آداب الرحلة أن يكون لصاحبها مستقرّ بعد التطواف، وذلك من خلال استحضار أحوال المستقبل التي لم تتحقّق بعد، والماضي الذي لم يعد موجوداً. إن خلاصة التأمّل الذي انتهى إليه فيلسوفنا هي رؤيته في الإنسان لبعدِ سُلّم قيم ثبوتيّ تتبرّر فيه المعايير المختلفة. فالذات في قاموس جانكلفيتش هي عمق وجوديّ وقمّة روحيّة يكتشفها المتمرّس ويمتلكها ويتمالكها. على التربية أن تراعي الذوق الجماليّ، ذلك بأنّ الجمال قبل أن يكون مظهراً من مظاهر الحضارة، فهو لا يقلّ أهميّة عن الأخلاق في تعزيز العلاقات الإنسانيّة، وهذا هو القاسم المشترك بين الأخلاق والجمال، وهذا ما يخدم موقف تحديد الوحدة الاجتماعيّة بين أفراد المجتمع كافة من دون استثناء، وذلك من أجل

---

(11) «Tout ce qui finit et commence, la naissance qui est mort, la tiédeur des matins et le mystère de nuits, et plus encore les îles d'ombre des sous-bois appartiennent au royaume de la musique. Mais le crépuscule reste pour l'expérience musicale un moment privilégié, parce qu'il traduit le régime ambigu de la raison déclinante et de l'intuition en instance». (Vladimir Jankélévitch, *Quelque part dans l'inachevé* (Paris: Gallimard, 1990), pp. 208-209).

(12) Emmanuèle Baumgartner et Philippe Ménard, *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française* (Paris: LGF, 1996), p. 535.

(13) Etienne et Anne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique* (Paris: PUF, 2004), p. 1069.

(14) «L'homme de minuit découvre les vertus positives et la puissance des ténèbres, il se plait dans le noir, non par défi ou pour mettre le cartésianisme à l'envers, mais parce que, comme les oiseaux nocturnes, il est spécialement organisé pour sentir et pour voir dans la nuit. [...] la négativité nocturne révèle la positivité de son «mystérium magnum» aux noctambules, qui inversant l'ordre naturel, raisonnable et affairé du bon sens, colonisent par intuition 'hémisphère ténébreux abandonné au sommeil ou aux songes». (Vladimir Jankélévitch, *Le Nocturne* (Paris: Albin Michel, 1957), pp. 15 et 22).

المشاركة في بناء الحضارة. وإذا كان المبدأ الأخلاقيّ يقرّر الاتّجاه العامّ للمجتمع بتحديد الدوافع والغايات، فإنّ الذوق الجماليّ هو الذي يصوغ صورته. فالجمال يحرّك الهمم إلى أبعد من المصلحة، ويحقّق شرطاً من أهمّ شروط الفاعليّة لأنّه يُضيف إلى الواقع الأخلاقيّ عند الفرد دوافع إيجابيّة.

لا يمكننا أن ننتهي من التحليل في هذا الكتاب، ما دام في متناول لانهائيّة الإنسان. وهو في طور الاكتمال، فلم يكتمل ولن يكتمل لأنّه متى اكتمل سَقَطَ.

ثبت المصطلحات

سعيت في هذا الثبت إلى ضبط الترتيب بحسب سياق الاستخدام الفكريّ للفيلسوف. ونادراً ما أتى التعريب منسلخاً عن هذا السياق.

المصطلح	Terme
الفعل الإلهيّ	Facere divin
إمكان الاستحالة	Le possible de l'impossibilité
محبّ البشر	Philanthrope
إفراط، مبالغة	Outrance
ائتلاف الفضيلة والنجاح	Eupraxie
المادح البديل أو الآخر	Alter conditor
إطالة افتراضيّة	Prolongation hypothétique
إبحار	Embarquement
أبعد من حدود التجربة	Métempirique
اتّحاد روحي، ترابط	Sobornost
إحراج	Aporie
إرادة الإرادة	Voluntas volendi
ارتداد مفاجئ	Conversion soudaine
ارتقاء	Apophase
ازدواج استقرائي	Dédoublement inducteur
استحقاق الأماني	Echéance des voeux
استثراضيّة	Géotropisme
إشباع، امتلاء	Plénitude
إطناب	Emphase
إطيقا سيّاريّة كوكبيّة	Ethique planétaire
إعادة خلّاقة	Itération créatrice
أعراس المفارقات	Noces paradoxales
اغتراب أو استلاب في الملك	Aliénation dans l'avoir
وجد الحلّ	Heureka, Eurêka
اكتفاء ذاتيّ	Autarcie
أمر جازم	Impératif catégorique
إنبات	Germination

أنتيليشيا (كائن متحقّق بالفعل)	Entéléchie
إنسان ثرثار	Homo loquax
إنسان عاقل	Homo sapiens
إنسان منتج	Homo faber
أَنسيّة	Humaniste
أونطيقيّة، كائنيّة	Ontique
أنين مستديم	Complainte trainante
اقتضاب، إيجاز مُضمر	Brachylogie
شريكة الفرح	Laetitiae comes
بحث على كلّ الصعد	Une recherche tous azimuts
بلا مكان	Atopique
بلا زمان	Atemporelle
تأدية أدوار صعبة	Bravoure
سموّ الروح نحو الأشياء السماويّة	Anagogique
تجرّد نوعيّ	Abstraction qualitative
تجلّي العوائق	Transfiguration de l'empêchement
تجهيز نظاميّة النشاط	Skeuo action
تحسينيّة بفضل الجهد البشريّ	Méliorisme
تحصيل حاصل	Tautologie
تشتّت القيم أو تشلّعها	Sporadisme des valeurs
تصاهر الأضداد	Alliance des contraires
تصوّف كلاميّ	Mystique verbale
تضايف	Corrélation
هابيتوس، سجيّة، ملكة	Habitus
تطهير	Catharsis
بسط أو نشر اللطف	Déploiement d'amabilité
تعارض سيمنطيقيّ	Contraire sémantique
رابط عجائبيّ	Conjonction miraculeuse
تعظيم	Emphase
تقطّع إستطيقيّ	Intermittence esthétique
تقطّع نغميّ	Staccato
تكاثر ناشط	Prolifération fébrile
تكافل	Symbiose
تكرار خلّاق	Itération créatrice
تَلثلُثَ	Se vautrer
تمازج	Magma
تندّر	Raréfaction
تنويه لشعر يُصدي	Mention échoïque
تواطؤ أو مكيدة أونطيقيّة	Conspiration ontique
جبلّة سَلَفِه	Nature ancestrale
جنّاز	Requiem
الجهل العارف أو الجهل الحكيم	Docte ignorance
جوهر جواهر الذاتيّة	Ipséité des ipséités
حدوث المآل	Avènement d'avenir
حدوث أو إحداث الحقيقة	Advenance de la vérité
حركة انحداريّة للروح	Catabase
حركة تصاعديّة ارتقائيّة للروح	Anabase
حركيّ (متعلّق بالحركة)	Cinétique

Endogène متأصّل، باطني
Mystère à 2 pattes سرّ مترجّل
Mirage spatial سرابية مكانيّة
Sérénade سرينادا أو نجوى ليليّة
Die Macht der Musik قوة أو سلطة الموسيقى
Massification سياسة التكتّل
Diaphane شفّافة
Res ipsa شيء بحدّ ذاته
Res posita شيء موضوع
Res scibilis شيء يمكن أن يُعرَف
Joute athlétique صراع ألعاب القوى
Purisme صفائيّة
Amnistie صفح
Thaumaturgie صنع المعجزة
Devenir incarné صير متجسّد
Vox ignota صوت مجهول
Hapax صيغة نادرة
Nature nurture طبع وتنشئة
Oxymore طباق (الجمع بين معنيين متقابلين أو متضادّين)
Semelfactif ظهور أوّل وأخير
Hierophanie ظهور المقدّس واختفاؤه في نفس الوقت
Quod sit طريقة، أسلوب، فعل الشيء
Obscurantisme éclairé ظلاميّة مستنيرة
Omniprésent transspatial عابر مكانيّ كليّ الوجود
Raison dilatoire عقل تسويفيّ
Déontologie علم أداب الواجب
Gnoséologie علم المعرفة

Sens oblatif حسّ إيثاريّ، وهبيّ
Synesthesia حسّ مواكب
Animosité ethnique حقد أو احتداد عرقيّ
Bonne Gouvernance حكامة جيّدة
Jam decretum حكم الشيء المقرّر في لحظ العين
Panthéisme حلوليّة (الله حالّ في كلّ شيء)
Extraversion انبساط
Créateur prospectif خالق ضمن منظوريّة المستقبل
Méchanceté ontologique خبث أنطولوجيّ
Transgression خرق أو انتهاك
Qualités occultes خصال خفيّة
Leggierezza خفّة أو رشاقة
Acumen raritatis ألمعيّة نادرة
Dodécaphonisme دوديكافونيّة
Dianoïa ديانويا: اتّحاد الفكرة بالعاطفة
Alibi perpétuel حجّة مستدامة
Ricordanza ذكرى
Copule رابطة
Levée d'interdiction رافعة المنع
Muse ربّة فنّ الموسيقى
Périple clos رحلة بحريّة مغلقة
Desiderium رغبة
Timbre رنّة صوت خاصّة
Scepticisme ريبيّة
Amont ريح داخليّة
Temporalité ambulante زمانيّة جوّالة

علم القول	Logologie
غير متساوق	Incompatible
غير متعلّق بمبدأ سابق	Anhypothétique
غير وزون	Impondérable
غيريّة	Altruisme
فدية الخيار بين حدّين	Rançon de l'alternative
فعل إراديّ	Volition
فعل التحوّل العجائبيّ	Transsubstantiation
فعل اللافعل	Wei-Wu-Wei
فلسفة متخفيّة	Philosophie arcane
فلسفة متغوّرة	Crypto-philosophie
فنّ زهيد القيمة	Art de Pacotille
فنّ يحكم الفنون	Ars Artium
فوبيا الجسد	Sarcophobie
قوّة الإحساس	Sensorium
تشابه	Analogie
قياس منطقيّ مؤقّت	Syllogisme instantané
كرامة أخلاقيّة	Dignité morale
كليّ الحضور	Omniprésent
كونشرتو	Concerto
ما قبل النهاية	Pénultième
ماديّة ديالكتيكيّة	Matérialisme dialectique
ماهيّة الشيء	Quid sit
تبادل دائريّ	Permutation circulaire
متبادل	Mutuel
مترحّل	Nomadique
مجموع الصفات التي تجعل من الشيء شيئاً مميّزاً (تحمل أكثر من مفهوم هوية)	Haecceité
محمول	Prédicat
مراءاة	Fourberie
مرؤوس	Subalterne
مسكّنة للألم	Medicina doloris
معرفة إطيقيّة	Savoir éthique
معظّم	Exaltant
مقاربة فعليّة مع الواقع	Quodditative
مكيدة الموت	Conjuration de la mort
مكيدة كائنيّة	Conspiration ontique
منظار النماذج المتغيّرة	Kaléidoscopie
متعدّد المعاني	Polysémique
معرفة تأمليّة	Savoir spéculatif
ملكة معرفيّة	Faculté cognitive
منحى وسطيّ للشيء	In medias res
موت رحيم	Euthanasie
مطلق متعدّد	Absolu plural
مشيئة إلهيّة إنسانيّة (فلتكن)	Fiat théandrique
مرتبط بالحلم، حلمي	Onirique
ملائكيّة	Angélisme
مواربة	Circonlocution
مينور	Mineur
نبر: يعني تفخيم أو تشديد الصوت بانحباسه ثمّ انفراجه	Accent
نجوى ليليّة متقطّعة	Sérénade interrompue
نزع الملكيّة	Expropriation

نشوة الذاتيّة الترنسندتاليّة (المجاوزة)	Ivresse de la subjectivité transcendental
نظرة كليّة شاملة	Holistic
نفي لفكرة الموت، خلود	Athanasie
نقر على الآلة بالأصابع	Pizzicato
أنموذج أصليّ	Archétype
نيّة ترنسندتاليّة (مجاوزة)	Intention transcendentale
ورع الكذب	Mensonge pieux
وعي متناقض	Conscience ambivalente
وفرة	Euporie
يجب أن يتمّ	Es muss sein
يوتوبيا دوغمائيّة	Utopie dogmatique

المراجع

1 ـ المصادر الأجنبيّة

مؤلّفات جانكلفيتش

Jankélévitch, Vladimir. *L'Alternative*. Paris, Alcan, 1963.

________. *L'Austérité et la vie morale*. Paris: Flammarion, 1956.

________. *L'Aventure, l'ennui, le sérieux*. Paris: Aubier-Montaigne, 1976.

________. *Bergson*. Paris: PUF, 1959.

________. *L'imprescriptible*. Paris: Seuil, 1996.

________. *L'irréversible et la nostalgie*. Paris: Flammarion, 2011.

________. *L'ironie*. Paris: Flammarion, 2005.

________. *L'innocence et la méchanceté*. Paris: Flammarion, 1986.

________. *Le je ne sais quoi et le Presque rien*. Paris: Seuil, 1980. 3 tomes

________. «Le mal.» dans: *Philosophie morale*. Paris: Flammarion, 1998.

________. *La Mauvaise conscience*. Paris: Alcan, 1966.

________. *La Mort*. Paris: Flammarion, 2008.

________. *L'odyssée de la conscience dans la dernière philosophie de Schelling*. Paris: Alcan, 1933. (pdf)

________. *Le Paradoxe de la morale.* Paris: Seuil, 1989.

________. *Le Pardon,* Paris: Aubier-Montaigne, 1967.

________. *Plotin, Ennéades*, I, III, Paris: Cerf, 1998.

________. *La philosophie première.* Paris: PUF,1986.

________. *Le Pur et l'impur*. Paris: Flammarion, 1998.

________. *Premières et dernières pages*. Paris: Seuil, 1994.

________. *Quelque part dans l'inachevé*. Paris: Gallimard, 1990.

________. *Le Sérieux de l'intention.* Paris: Flammarion, 1983.

________. *Les Vertus et l'amour*. Paris: Flammarion, 1986.

مؤلّفات جانكلفيتش الموسيقيّة

Jankélévitch, Vladimir. *Debussy et le mystère de l'instant*. Paris: Plon, 1988.

________. *Fauré et l'inexprimable.* Paris: Plon, 1974.

________. *Liszt et la rhapsodie.* Paris: Plon, 1978.

________. *La musique et l'ineffable.* Paris: Seuil, 1983.

________. *La Musique et les heures.* Paris: Seuil, 1988.

________. *Le Nocturne,* Paris: Albin Michel, 1957.

________. *La présence lointaine (Albeniz, Sévérac, Mompou)*. Paris: Seuil, 1983.

________. *Ravel*. Paris: Seuil, 1995.

________. *La Rhapsodie, Verve et improvisation musicale*. Paris: Flammarion, 1955.

أبحاث في فكر جانكلفيتش

Barthélémy-Madaule, Madeleine. «Autour du Bergson de Jankélévitch.» *Revue de métaphysique et de morale*: vol. 65, 1960.

Chenal, Matthieu. «Jankélévitch et la musique.» *Arkai*: no. 4, 1994.

Coadou, François. «Pour une lecture de Philosophie première de Jankélévitch.» *Le Philosophoire*: no. 15, novembre 2001.

Collectif, *Ecrit pour jankélévitch*. Paris: Flammarion, 1978.

Corbel, Emmanuelle. «Jankélévitch et le mystère de l'interprétation dans la musique française de la fin du 19èmes et du début du 20èmes.» University de Nancy II, 2004.

Critique no. 500-501, «Jankélévitch», Paris, Minuit, 1989.

De Montmollin, Isabelle. *La Philosophie de Jankélévitch.* Paris: PUF, 2000.

Georges François, «Jankélévitch, un rêve du monde.» dans: *Sillages.* Paris: Hachette, 1986.

Girard, Mathieu, «La Fonction de la temporalité dans la conscience morale chez Jankélévitch.» (Thèse de doctorat,Université de Bruxelles, 2010-2011).

Hyafil, Olivier, «À l'écoute de Jankélévitch.» *Diapason:* no. 243, 1979.

Hansel, Joëlle. *Jankélévitch: Une philosophie du charme.* Paris: Manucuis, 2012.

Jerphagnon, Lucien, *Jankélévitch ou de l'effectivité.* Paris: Seghers, 1969.

________. *Jankélévitch, Entrevoir et Vouloir.* Paris: Editions de la transparence, 2008.

Jessua, Sylvie. «Jankélévitch.» *Les Nouveaux Cahiers*: no. 81, 1985.

Kengne Marios, *L'amour comme paradigme de la morale dans la philosophie de Jankélévitch*, Séminaire Paul VI-Philosophat de Bafoussam, mémoire de fin de cycle, 2002.

Le Guyader, Alain. «Sur L'i'mprescriptible chez Jankélévitch.» *Magazine Littéraire*: no. 333, 1995.

Lethierry Hugues. *Agir avec Jankélévitch*, 2013.

________. *Penser avec Jankélévitch*, 2012.

Lignes: no. 28, «Jankélévitch», Paris, 1996.

Longchampt, Jacques, «Le Rôle primordial de la musique de Jankélévitch.» *Le Monde*: 8 juin 1985.

Lubrina, Jean-Jacques. *Jankélévitch*: *Les dernières traces du maître*

Migliaccio, Carlo, *L'odyssée musicale dans la philosophie de Jankélévitch*. Presses universitaires du Septentrion, 10 mars 2000.

Moreau, Daniel. *La Question du rapport à autrui dans la philosophie de Jankélévitch*. Paris: PUL, 2009.

Petrini, Enrica, *En dialogue avec V. Jankélévitch*. Paris: Vrin et Mimesis, 2010.

________. *Charis, Essai sur Jankélévitch*. Paris, Mimésis, 2014.

Philonenko. Alexis. *Jankélévitch: Un système de l'éthique concrète*. Paris: Sandre, 2011.

Suarès Guy. *Jankélévitch. Qui suis-je*? Paris: La Manufacture, 1986.

________. *L'éblouissement Jankélévitch*. Paris: Editions de l' Eclat, 2013.

Schwab, Françoise. *Présence de Jankélévitch*, *Le charme et l'occasion*, Beauchesnes, 2010 (colloque ENS 2005 et autres textes)

Tittiète, Xavier, «Dans l'arc, Jankélévitch.» no. 75, Aix-en-Provence, 1979.

المراجع العامّة

Adorno. *Aesthetic Theory*. London: Routledge and Kegan Paul, 1985.

________. *Notes sur la littérature*. Trad. Sibylle Muller. Paris: Flammarion, 1984.

________. *Philosophie de la nouvelle musique*. Paris: Gallimard, 1958.

Aubenque Pierre, *Le Problème de l'être chez Aristote*. Paris: PUF, 1962.

Alain. *Le Beau et le vrai*. Paris: PUF, 1949.

________. *Préliminaires à l'esthétique*. Paris: Gallimard, 1939.

Anger,Violaine, *Le Sens de la musique*. Paris: Ed. Rue d'Ulm, 2005.

Augustin. *Les confessions*. livre onzième, chap. XIV.

Bachelard, Gaston. *L'air et les songes*. Paris: LGF, 1992.

________. *La Poétique de l'espace*. Paris: PUF, 1975.

Barthelemy-Madaule, Madeleine, *Bergson adversaire de Kant: Etudes critique de la conception bergsonienne du kantisme*. Préface de Jankélévitch. Paris: PUF, 1966.

Barthes, Roland, *L'empire des signes*. Paris: Flammarion, 1980.

Baruzi, Jean, *L'intelligence mystique*. Paris: L'ile verte, Berg international, 1985.

Baumgarten, Alexander Gottlieb. *Esthétique*. t. J-Y. Pranchère, vol. I, Paris: L'Herne, 1988.

Baumgartner, Emmanuèle et Ménard Philippe, *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*. Paris: LGF, 1996.

Belvianes, M. *Sociologie de la musique*. Paris: Payot, 1951.

Berdiaev, *Sens de la creation*. Paris: Ed. Desclée de Brouwer, 1955.

Bergson, Henri. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris: PUF, 2007.

________. *Le Rire: Essai sur la signification du comique*. Paris: PUF, 2007.

________. *Matière et mémoire*. Paris: PUF, 1968.

Bernanos, Georges, *Le Chemin de la croix des âmes*. Paris: Gallimard, 1995.

Bielak-Katia Roquais, Levinas-Danielle Cohen. *Réçit et représentation musicale*. Paris: L'Harmattan, 2003.

Blanchot Michel. *Le pas au-delà*. Paris: Gallimard, 1973.

Blay, Michel. *Dictionnaire des concepts philosophiques*. Paris: CNRS, 2006.

Bloch, Ernest. *L'esprit de l'utopie*. Paris: Gallimard, 1977.

Boucher, Maurice. «Ironie romantique.» *Cahier du Sud*, numéro spécial sur le Romantisme Allemand, 1937.

Boucouchliev, André. *Stravinsky*. Paris: Fayard, 1982.

Boulay, Charles et Benedetto Crocce. *Trente ans de vie intellectuelle*. Genève: Droz, 1981.

Boutonnier, Juliette. *Les défaillances de la volonté*. Paris: PUF, 2002.

Bricca, Sophie Druffin et Henry Laurence Caroline. *Introduction générale au droit.* Paris: Gualino, 2013.

Bridier, Sophie. *Le Cauchemar, étude d'une figure mythique*. Paris: Presse de la Sorbonne, 2002.

Broch, Hermann. *Création littéraire et Connaissance*. Paris: Gallimard, 1966.

Brunschvicg, Leon. *De la connaissance de soi*. Paris: Alcan, 1931.

________. *Spinoza et ses contemporains*. Paris: Alcan, 1923. (pdf)

Buber, Martin. *Je et Tu*. Paris: Aubier, 1992.

Busconi, Ferrucio, *Esquisse d'une nouvelle esthétique musicale.* Paris: Minerve, 1982.

Canto, Sperber Monique. *La Philosophie morale*. Paris: PUF, 2004.

Cauquelin, Anne. *Les Théories de l'art*. Paris: PUF, 2007.

Chrétien, Jean-Louis, *La voix nue*. Paris: Minuit, 1990.

Cioran, Emile. *Syllogismes de l'amertume.* Paris: Gallimard, 1960.

Claudel, Paul. *Le Pain dur*. Paris: Gallimard, 1945.

Corbel, Emmanuelle. *Horizons philosophiques*. V. 16, no. 1, 2005.

Corm, Georges. *L'Europe et le mythe de l'Occident*. Paris: La Découverte, 2009.

Crocce, Benedetto. *La Philosophie de la pratique Economie et Ethique*. Trad. Henri Buriot. Paris: Félix, 1911.

Daniel, Charles. *Esthétique*. Encyclopédie Universalis, t. IX.

Delalande A. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*.

Deleuze, Gilles. *Différence et repetition*. Paris: Paris, PUF, 1968.

________. *Le Pli, Leibniz et le Baroque*. Paris: Minuit, 1988.

________. *Logique du sens*. Paris: Minuit, 1969.

________. *Qu'est ce que la philosophie*. Paris: Minuit, 1991.

Devolve Jean. *L'organisation de la conscience morale*. Paris: Alcan, 2013.

Dewey, John. *L'art comme expérience*. Paris: Folio, 2010.

Dufour, Eric. *L'esthétique musicale chez Nietzsche*. Quebec: Septentrion, 2013.

Eliade, Mircea, *Le sacré et le profane*. Paris: Gallimard, 1965.

Enthoven, Raphaël, «Pas de liberté sans l'épreuve d'une contradiction».

Escale Françoise. *Contrepoints, Musique et Littérature*. Paris: Klincksieck, 1990.

Félin, 2009.

Fichte, Johann Gottlieb. *De la liberté de penser*. Paris: Ed. Mille et une nuit, 2007.

Flaubert, Gustave. *Bouvard et Pecuchet*. Paris: Gallimard, 1979.

Foucault, Michel. *Dits et Ecrits*. Paris: Gallimard, 2001.

Foulquié, Paul. *Dictionnaire de la langue philosophique.* Paris: PUF, 1969.

Gadamer, Hans-Georg. *Vérité et Méthode: Les Grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. Paris: Seuil, 1976.

Gobry, Ivan, *La philosophie pratique d'Aristote*. Lyon: PUL, 1995.

Godin, Christian, *Dictionnaire de la philosophie*. Paris: Fayard, 2004.

Goethe, *Faust*. Trad. Jean Malapate. Paris: Flammarion, 1984.

Grenette, Gérard. L'oeuvre de L'art, t. I, *Immanence et Transcendance*. Paris: Seuil, 1994.

Gusdorf, *La parole*. Paris: PUF, 1952.

Guyau, Jean Marie. *Esquisse d'une morale sans obligation, ni sanction*. Paris, Payot, 2012.

Hanon, Philippe. *L'ironie littéraire*. Paris: Hachette supérieure, 1996.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Encyclopédie des sciences philosophiques*. trad. J. Gibelin. Paris: Vrin, 1987.

________. *Esthétique des arts plastiques*. Paris: Hermann, 1993.

________. *L'esthétique*. Paris: LGF, 1997.

________. *Phénoménologie de l'esprit*. Paris: Aubier, t. I, 1999.

Heidegger, Martin. *Les Hymnes de Holderlin*. Trad. François Garrigue. Paris: La Différence, 2005.

Heinich, Nathalie. *La Sociologie de l'art*. Paris: La Découverte, 2001.

Heyndels, Ralph. *La Pensée fragmentée*. Paris: Mardaga, 1985.

Hildegard de Binger. *La musique*. Paris: Les Deux Océans, 2005.

Huxley, Adlous. *La Philosophie éternelle*. Paris: Seuil, 1977.

Huyche, René. *Dialogue avec le visible*. Paris: Flammarion, 1955.

Ionesco, Eugène. *Le Roi se meurt*. Paris: Gallimard, 1962.

James, William, *La Théorie de l'émotion*. vol. I, Paris, Alcan,

Jaspers, *Nietzsche. Introduction à la philosophie*, Paris: Gallimard, 1950.

Jauss H. R, «La jouissance esthétique.» *Poétique*: no. 39, 1979.

Jean Paul II, Au monde de la culture, Venise, 16 juin 1985, dans l'art et son message, «*Ce que dit le Pape*». Paris, Ed. Solesmes, 1993.

Jimenez, Mark. *Qu'est ce que l'esthétique*. Paris: Folio, 1997.

Jonathan, Cott. *Conversations avec Stockhausen*. Paris: Lattes, 1979.

Jouffroy, Theodore Simon. *Cours d'esthétique*. Paris: Hachette, 1875.

Kafka, Franz. *Les Aphorismes de zurau*. Paris: Gallimard, 2010.

Kant, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger*. Paris: Flammarion, 2000.

________. *Critique de la raison pure*. Trad. Jules Barni. Paris: Flammarion, 1976.

________. *Fondements de la métaphysique des moeurs*. Paris: Vrin, 1993.

Kirkegaard, Søren. *Oeuvres complètes*, t. II, Paris: Éditions de l'Orante, 1975,

Koyre, Alexandre. *La Philosophie de Jacob Boehme*. Paris: Vrin, 1929.

Lahire, Bernard, *L'homme pluriel*. Paris: Nathan, 1998.

Laporte, Jean. *Le Rationnalisme de Descartes*. Epiméthée, Essai philosophique, Paris: PUF, 1988.

Lavelle, Louis, *La Dialectique du monde sensible*. Paris: Beauchesnes, 1957.

________. *La Philosophie française entre les deux guerres*. Paris: Gallimard, 1962.

Lefebvre, Henri. *Introduction à la modernité*. Paris: Minuit, 1962.

Leibniz, Gottfried W. *De contingentia*. Gottfried Wilhelm Leibniz, d'après les manuscrits de la bibliothèque provinciale de Hanovre. Bibliothèque de Philosophie Contemporaine, publiés et annotés par Grua Gaston, Paris, PUF, 1948. 2 vols.

________. *Discours de métaphysique*. Trad. H. Lestienne. Paris: Vrin, 1967.

Levinas, *Altérité et transcendence*. Paris: LGF, 2006.

________. *De l'existence à l'existant*. Paris: Vrin, 1963.

________. *Entre nous*. Paris: LGF, 1993.

________. *Ethique et infini*. Paris: Fayard, 1983.

________. *La Réalité et son ombre*. Paris: Vrin, 2000.

________. *Totalité et infini: Essai sur l'extériorité*. Paris: Martinus nijhoff, 1971.

Manaud Olivier, *Musique et prière*. Paris: Ed. Les Béatitudes, 2001.

Minkowski, Eugène. *Le Temps vécu*. Paris: PUF, 2013.

Misrahi Robert. «Franchir le seuil du reel.» *L'Arc*: no. 75, 1979.

________. *Traité du bonheur*. Paris: Seuil, 1983.

Muglioni, Jacques. *L'école ou le loisir de penser*. Paris: CNDP, 1993.

Nietzsche, Friedrich. *Ainsi parlait Zarathoustra*. Paris: Gallimard, 1972.

________. *Introduction à la lecture de Platon*. Paris: L'Eclat, 1959.

________. *La Généalogie de la morale*. Paris: Cérès, 1995.

________. *Par delà le bien et le mal*, V. 10, Mercure de France, 1913.

Ost, François et Van Eynde Laurent. *Faust ou les frontières du savoir*. Bruxelles: Presses Universitaires Saint Louis, 2002.

Palante Georges, «L'ironie, Etudes psychologiques.» *Revue philosophique*: vol. I, no. 61, 1906. Paris, PUF, 1985.

Landesberg, Paul-Louis. «L'acte philosophique de Max Scheler,» dans: Paul-Louis Landsberg et Pierres blanches, *Problèmes du personnal-*

isme. Préface d'Olivier Mongin; introd. de Jean Lacroix. Paris: Éditions du Félin, 2007.

Paule, Labat-Elisabeth. *Essai sur le mystère de la musique.* Paris: Fleurus, 1962.

Peguy Charles. *Victor-Marie, Comte Hugo*. Paris: Gallimard, 1969.

Philonenko, Alexis. *Bergson ou de la philosophie comme science rigoureuse.* Paris: Cerf, 1994.

Pierre Henri Frangne, *L'Ontologie de l'oeuvre d'art d'Etienne Souriau*. Paris: PUR, 2002.

Piette, Isabelle. *Littérature et musique.* Paris: PUN, 1987.

Platon. *La République*. Paris: LGF, 1995.

Ponty, Merleau. *Eloge de la philosophie*. Paris: Gallimard, 1953.

Poulet, Georges. *Etudes sur le temps humain*, t. I, Paris: Plon, 1952.

Proudhon, Pierre-Joseph. *Les Confessions d'un révolutionnaire*. Paris: Galilée, 1929.

Proust, Marcel. *À l'ombre des jeunes filles en fleur*. Paris: Gallimard, 2010.

________. *Le Temps retrouvé.* Paris: Gallimard, 1990.

Quignard, Pascal, *La Leçon de musique.* Paris: Gallimard, 2002.

Rauch. F. *L'expérience morale.* Paris: Alcan, 1951.

Reibel, Emmanuel. *Faust, La musique au défi du mythe*. Paris: Fayard, 2008.

Reszler, A. *Le Pluralisme*. Genève: Georg, 1982.

Ribot, *Psychologie des sentiments*. Paris: L'Harmattan, 2005.

Richter Jean Paul. *Cours préparatoire d'esthétique.* Paris: Bibliothèque de l'Age d'homme, 1979.

Ricoeur, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil, 1990.

Rouvière Jean-Marc et Françoise Schwab. *Jankélévitch: L'empreinte du passeur.* colloque du cerisy. Paris: Le Manuscrit, 2007.

Russ, Jacqueline. *La Pensée éthique contemporaine*. Paris: PUF, 2012.

Saïd, Edward. *Adorno, De l'être tardif.* Paris: Ed. Kiné, 2002. (Tumultes, nos. 17-18

Samson Joseph. «Extraits de musique et vie intérieur. La colombe, cité dans *La Vie spirituelle*, 1972.

Sartre, Jean-Paul. *L'existentialisme est un humanism*. Paris: Gallimard, 1970.

Schaerer, Renee. «Le mécanisme de l'ironie dans ses rapports avec la dialectique», *Revue de la métaphysique et de la morale*: no. 3, Paris, 1941.

Schiller, Friedrich. *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme.* Trad. Robert Leroux, Paris: Aubier, 1992.

Schloezer, Boris. *Introduction à Bach*, Paris: PUR, 2009.

Schopenhauer, Arthur. *Le Monde comme volonté et representation.* Paris: Alcan, 2009.

________. ________. Trad. A. Burdeaux. Paris: PUF, 1984.

Sève, Bernard. *L'altération musicale, ou ce que la musique apprend au philosophe.* Paris: Seuil, 2002.

Simmel Georges. *La Philosophie de la modernité.* Paris: Payot, 1989.

________. *Tragédie de la culture.* Paris: Sandre, 2006.

Simondon Gilbert. *Du mode d'existence des objets techniques.* Paris: Aubier, 1989.

________. *L'individuation à la lumière des notions des forms.*

Souriau Etienne. *Clefs pour l'esthétique*, Paris: Seghers, 1970,

________. *Vocabulaire d'esthétique*, Paris: PUF, 2004.

________. *L'ombre de Dieu*, Paris: PUF, 1955.

Sperber, Wilson, «*On verbal irony*», Paris: Lingua, 1992.

Spinoza, Baruch. *Ethique VI.* Paris: Flammarion, 1965.

________. *Science de la morale.* Paris: Minuit, 2003.

Steiner, Georges. *Errata, Réçit d'une pensée.* Paris: Gallimard, 1979.

Stravinsky, Igor. *Chroniques de ma vie.* Paris: Seuil, 1995.

Suarès, André. «Pour Ravel». *Revue musicale:* 1925.

Synders, Georges. *Marx au regard de Jaurès.* Paris: Matrice, 1998.

Valéry, Paul. *Discours sur l'esthétique*. Paris: Gallimard, 1937.

Voltaire. *Candide ou l'optimisme*. Paris: Hachette, 2008.

Wahl, Jean. *Sans avoir ni être*. Paris: Beauchesnes, 1976.

Wunenburger, Jean-Jacques. *L'imaginaire*. Paris: PUF, 2003.

Yourcenar, Marguerite, *Mémoires d'Hadrien*. Paris: Gallimard, 1974.

Zweig, Stefan. *Amok ou le fou de Malaisie.* Paris: LGF, 1991.

________. *Nietzsche, Le combat avec le demon*. Paris: Stock, 1993.

نصوص محاضرات

Damon, fr. (F. Lassere, Plutarque, «*De la musique*», Olten-Lausanne, Urs Graf, 1954).

Kirk, Geoffrey Stephen and John Earle Raven. *The Presocratic Philosophers*.» A critical History with a selection of Texts», Cambridge University Press, 1957.

Kucharski, P. «La Musique et la conception du réel dans le Philèbe.» *Revue Philosophique:* vol. 76, 1951.

Moutsopoulos, Evanghélos. «Sur la participation musicale chez Plotin», *Philosophis*, I, 1971.

________. *Les Structures de l'imaginaire dans la philosophie de Proclus*. Paris: Les belles lettres, 1985.

________. «*L'artiste, créateur et critique*.» *Critique et difference: Actes du XXIII^e Congrès de L'ASPLF*, Tunis: Société tunisienne d'études philosophiques, 1990.

________. «*Durée ontologique et conscience*», Néa Hestia, tome 72, 1962.

________. «L'imagination formative.» *Annales d'esthétique*: vol. 2, 1963.

Parrinder, E. G. *Shintoism*. New Delhi: [s. n.], 1972.

Vitsaxis, Vassilis. *La Pensée et la foi*. Athènes: Hestia, 1991.

مراجع إلكترونيّة عامّة

<http://www.jankélévitch.fr>
<https://Lephilosophoire.wordpress.com>
<https://cteme.files.wordpress.com>simon>
<http://id.erudit.org/iderudit/04030ar>
<http://id.erudite.org/iderudit/801306ar>.
<http://www.proudhon.net>.
<http://www.antiqbook.com>.
<http://www.actu.philosophia.com>.
<http://www.jankélévitch.fr>.
<http://www.librairie.audio.com>.
<http://www.universalis.fr>crimes contre l’humanité>.
<http://www.akadem.org>media>documents> .
<http://www.memoireonline.com>.
<http://www.diffusion.ens.fr>.
<http://www.ulf.edu.lb>.
<http://www.medef.com>.
<http://fr.m.wikipedia.org/wiki Jacques Rivière>.

2 ـ المراجع العربيّة

أدونيس. **مقدّمة الشعر العربيّ**. بيروت: دار العودة، 1983.

أفلاطون. **الجمهوريّة**. ترجمة فؤاد زكريا. بيروت: المؤسّسة المصريّة العامّة للتأليف والنشر، 1968.

بدوي، عبد الرحمن. **أرسطو: فنّ الشعر**. القاهرة: مكتبة النهضة المصريّة، 1953.

ـــــــــ . **الأخلاق النظريّة**. الكويت: وكالة المطبوعات، 1976.

ـــــــــ . **كانط، فلسفة القانون والسياسة**. الكويت: وكالة المطبوعات الكويتيّة، 1979.

الجرجاني، علي بن محمد. **كتاب التعريفات.** بيروت: مكتبة لبنان، 1990.

زريق، قسطنطين. **ابن مسكويه:** تهذيب الأخلاق. بيروت، الجامعة الأميركيّة، 1966.

زيتوني، لطيف. **معجم المصطلحات.** بيروت: دار النهار للنشر، 2002.

صالحة، سليمان. **ضياء العقل.** بيروت: الدار الوطنيّة الجديدة للنشر، 2006.

صليبا، جميل. **المعجم الفلسفيّ.** بيروت: الشركة العالميّة للكتاب، 1994.

شاكر، عبد الحميد. **الفكاهة والضحك.** الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2003. (عالم المعرفة؛ 289)

العشماويّ، محمّد زكي، **قضايا النقد الأدبيّ بين القديم والحديث.** القاهرة: دار النهضة العربيّة، 1979.

عطيّة، أحمد عبد الحليم. **ليوتار والوضع ما بعد الحداثيّ.** بيروت: دار الفارابي، 2011.

عكّاوي، سوزان. **السخرية في مسرح أنطوان غندور.** بيروت: المؤسّسة اللبنانيّة للكتاب، 1994.

علي، أدهم. **لماذا يشقى الإنسان.** القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 1960.

الغزالي، أبو حامد بن محمد. **الإحياء.**

قاموس أكسفورد الإنكليزيّ. لندن: مطبعة جامعة أكسفورد، 1989.

الكردي، محيي الدين، **ابن سينا، كتاب النجاة.** ط 2. القاهرة: مطبعة السعادة، 1938.

كرم، يوسف، **الطبيعة وما بعد الطبيعة.** القاهرة: دار المعارف، 1959.

ـــــــــ. **العقل والوجود.** القاهرة: دار المعارف، 1956.

كونزمان، بيتر [وآخرون]. **أطلس الفلسفة.** ترجمة جورج كتّورة. بيروت: المكتبة الشرقيّة، 2001.

كينغ، هانس. **مشروع أخلاقيّ عالميّ.** عرّبه عن الألمانيّة جوزيف معلوف وأورسولا عسّاف. بيروت: دار صادر للطباعة والنشر، 1998.

محمّد، فراس عمر الحاج. **السخرية في الأدب الفلسطينيّ المقاوم.** نابلس: جامعة النجاح الوطنية، 1998.

محمود، طه. **القصّة في الأدب الانكليزيّ.** القاهرة: القميّة للطباعة، 1966.

مدكور، إبراهيم. **المعجم الفلسفيّ**. القاهرة: الهيئة العامّة لشؤون المطابع الأميريّة، 1983.

مقسوم، عبد الرازق. **مفهوم الزمان في فلسفة ابن رشد**. الجزائر: المؤسّسة الوطنيّة، 1986

نصّار، ناصيف. **الذات والحضور: بحث في مبادى الوجود التاريخي**. بيروت: دار الطليعة، 2008.

هايدغر، مارتن. **الكينونة والزمان**. ترجمة فتحي المسكيني. بيروت: دار الكتاب الجديد المتّحدة، 2012.

فهرس

- ع -

- غ -

- ف -

- ك -

- هـ -

- و -

- ي -

هذا الكتاب

على الرغم من أنّ مقاربة الجمال والأخلاق تتضمّن إرباكاً للعقل فيبدو أن هذه المقاربة تحمل بعضاً من عناصر الحلّ لمعضلات الفكر الفلسفيّ الأخلاقي المعاصر الذي يبحث عن أصول لإقناع الناس بمسلكيّة ترتقي بإنسانيّتهم إلى مرتبة الاكتمال. وتمتيناً لهذه المقاربة يرى جانكلفيتش أنّ الأعمال الجماليّة تترك أثراً في النفس كأثر الخير والشرّ.

يحاول هذا الكتاب الإحاطة بالمقولات الأساسيّة التي تتعلّق بموقع أفكار المشاعر وأثرها في عدالة الأحكام، في موضوع تعيين الأخلاق جمالياً عند الفيلسوف فلاديمير جانكلفيتش. هذا الفيلوكالي المحبّ للجمال والهاسيديّ الأمين على الوديعة التراثيّة، اتّبع التقليد الصوفيّ الذي يعتمد على التحلّي بالفضائل لتزكية النفس؛ وقد انصبّ هدفه في البحث على شرارة الحماسة والورع وأنسنة القدر. فدمج الثقافة الأخلاقيّة التي تمتثل بأخلاق الموعظة بالمقدّس، والحقيقيّ بالجميل. وقد تميّزت فلسفته بمقاربة فعليّة مع الواقع فشاركت في احتفاليّة أعراس مفارقات الحياة التي تضجّ بمسألة الحبّ. وأوصد الكوجيطو الأخلاقيّ عنده كلّ المنافذ والأبواب المشرّعة على غير الناطق بلغته، لكن كيف استطاع أن يخترق سقف الميتافيزيقا لكي ينشر حديث الأنا في الوجود؟ وكيف يكون الإنسان راقياً خلقاً وخُلُقاً وهو الذي يستند إلى مقامات متناقضة تؤامر نفسين وتطيل المكوث في الأشياء الثانوية؟

مارلين يونس

- من مواليد بلدة تنورين – لبنان.
- أستاذة فلسفة الجماليات والفلسفة العقلانيّة الغربية الحديثة في الجامعة اللبنانيّة.
- حائزة دكتوراة دولة في الفلسفة من المعهد العالي للدكتوراة – لبنان؛ وشهادة الماجستر في علم الفنون والآثار من الجامعة اللبنانيّة؛ ودبلوم في الغناء الشرقيّ من المعهد الوطني العالي للموسيقى (الكونسرفاتوار).
- مؤلّفة موسيقيّة لها عدد من الألحان والأغاني والفيديو كليب.

مركز دراسات الوحدة العربية

بناية «بيت النهضة» شارع البصرة
ص ب: 6001-113 الحمرا - بيروت 2034-2407 لبنان
تلفون: 750084 /5/6/7 (9611+)
فاكس: 750088 (9611+)

www.caus.org.lb
info@caus.org.lb
@CausCenter
@CausCenter
CausCenter

الثمن **12$**


978-9953-82-905-0